الماثورات الشعبية في الجزيرة العربية

(دراسة موازنة بين عمان واليمن)(*)

د . مصطفى أبو العلا

أولا: أغاني وأناشيد التكافل الاجتماعي

والتكافل الاجتماعي ظاهرة اجتماعية دينية ودنيوية في المجتمع العربي والإسلامي، يحضن عليها الدين وتحتفي بها وتؤكدها الأعراف والتقاليد العربية قديماً وحديثاً حيث كان هذا الفن البدائي واحدة من وسائل القوة البشرية في مواجهتها القوى الطبيعية كما كان تقريراً لتماسك الجماعة ودعماً لوحدتها [1]. وعمان واليمن جزء من هذا النسيج فضلاً عن اشتراكهما في كثير من الظواهر الاجتماعية ومنها ظاهرة التكافل الاجتماعي مع اختلاف في أسلوب وطريقة هذا التكافل أو ذاك التعاون وأيضاً مسميات المشاركات ومسميات أسلوب المشاركة ومسميات ما يرتبط بهذا أو ذاك من أغان وأقاويل . حيث لاتقتصر المشاركة والتكافل على مناسبة بعينها فتمتد إلى السراء والضراء كمساعدة من أقدم على الزواج وليس لديه ما يسد تكاليف الزواج. أو من يحتاج إلى ثمن الدواء والعلاج وليس لديه ما يشترى به، أو من هدمت السيول بيته فجأة وفي حاجة إلى إعادة بناء البيت وليس لديه ما يبنى به، أو من تصدى لعمل أو مشروع ما يحتاج منه ما فوق طاقته. ويتباين ظهور هذه الظاهرة بين كل من مجتمعي عمان واليمن، فتبدو واضحة حيث تشتد الحاجة إلى هذا التكافل والتعاون، وتتوارى إلى حد ما كلما قلت الحاجة إلى ذلك، كظهورها في المجتمعات الزراعية بصورة أوضح من المجتمعات غير الزراعية، لطبيعة هذه المجتمعات وضرورة هذا النوع من التكافل، وظهورها بوضوح في المجتمعات الريفية والبدوية عن المجتمعات الحضرية والمتمدينة، لطبيعة هذه المجتمعات وتركيبتها السكانية وظروف الحياة في هذه البيئات وتلك المجتمعات. وينعكس هذا بوضح على ما نحن بصدده من أدب شعبي ومنه الأقاويل والأغاني وما تتضمنه من معان وتحمله كلماته من دلالات.

ففي عمان تبدو أقوال وأغاني هذه

(*) تجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة تعد استكمالاً لملف الأدب الشعبي الذي نُشِرَ للباحث في العدد (١٣) ويعنى بثلاثة محاور هي : أغاني وأناشيد التكافل الاجتماعي والأغاني والأناشيد الدينية ، وأقوال الرثاء والتعديد والندب .

المشاركات فى الأفراح، ومشاركة الآخرين فى الأعراس، كزفة العريس، وحناء العريس، وختان الصبيان ومايعرف بالتيمينة. وفى بعض الأعمال التى تحتاج إلى المشاركة والتعاون. ومن أبرز هذه الأعمال جمع وجنى وكنز محصول التمر، ومن أغانيهم الجماعية عند جمع التمر قولهم :

يا هيــه ويوهنا، الله هيــه
وســمــينا يا، الله هيــه
وبالرحــمن، الله هيــه
وتعــوذنايا ، الله هيــه
من الشــيطان ، الله هيــه
مــاريتــو على، يا الله هيــه

وتغنى المدعوات للعروس فى ليلة الحناء كنوع من المشاركة الوجدانية ، وتأتى هذه الأغنية مع نوع من الزغاريد وضرب الدفوف حيث يقولون:

حــنــى رجــــلاتــش
مـــا أحلى مـــلاقــاتش

دقــى بــخـلـخـــالــش
وخـــذى ودخـــالــش

دخلــى البــســاتين
بــنــت الســـلاطين

خـــاطف سـبـوح سـبـوح
وتـزفى لابـن شــيــوخ

خـــاطـــف يمـــال يمـــال
وغـــريفـــتش على المال

وغـــريفـــتش على الدرب
فــيــهــا صــحــون الورد

خــاطف لغــيـل الغــيـل
تزفى على بوش وخــيـل .. ألخ

وفى زفة المختون تمارس ما تسمى (التنجيلة) وهى مشاركة للأهل والأصدقاء ولأسرة المختون فى الفرحة بهذه المناسبة وتقام زفة المختون ـ كما يدل عليه اسمها ـ احتفالاً بختان صبى ، وقد جاء الغناء ـ قديماً وحديثاً ـ فى هذه الزفة ـ للتهنئة بالمناسبة، وفى مدح أهل المختون وعشيرته، وذلك بقرع الطبول. وهى طبل الكاسر، والرجمانى، وطبل الواقف، والمسند، والطويل [٢] . وأصداف البحر كالحم وغيره ويشترك فى الغناء الرجال والنساء ـ فى هذه الزفة ـ أما قرع الطبول فللرجال فقط ويكون رأس فرقة التنجيلة (باب الفن) . ومن مجموعة المغنين (الرديدة) من الرجال والنساء وعازفو الطبول. ومن أقوال التنجيلة :

صلـوا يـا الـلـه صـلـو يـا الـلـه
مـحـمـد رسـول اللــه

ويقترن بفن التنجيلة فى هذه المناسبة فن آخر يسمى (الحاوى) ويقولون من كلماته :

ســمــينا باسم لالـه
قــرينا الفــاتحــة وجـيـنا [٣]

ويوسف دعـاها زليخـه شبـاب
رجـعت من البنات حـورية

دراسات

سـارن يزورن جـبل عـرفـات
بنت النبى وحـرمـة الراعى
من البـاحـة تمسى ولى التين
طحـينك يا خـباز عـينتـه

ومن أحـسن البـوت ولا التين
ولد السنجرى هديب عينته ... أله

ومن أغانى الوداع التى طالما تختم بها جلسات التكافل الاجتماعى والمشاركات الوجدانية، مثل هذه الأغنية عند - ذهاب المدعوين فيقولون :

نـوادع الـديـرة نـوادع الـديـرة
حـتى الشـجـر مـائله غـصـونه

ومن شيخ عشيره ومن شيخ عشيره
وحـــتى الطفل الى يـريـونـه

أوادع ربوعى سـامع وسـمـوعى
سرى وأسرارى يا الكوس سير بى .. ألخ

، أما فى اليمن فالأمر مختلف، من حيث شكل وأسلوب مايسمى بالمجابرة، وأيضاً ألوان وأنواع الأقاويل والأغانى التى تردد فى هذه المجالس وتلك المناسبات، فمن تقاليدهم المعروفة توزيع بطاقات دعوة للمجايرين، وتقدم هذه الدعوة داخل القبيلة أو خارجها من صاحب الدعوة وأصدقائه؛ ليجتمع الجميع فى بيت شيخ القبيلة، فيدفع كل واحد ما يستطيع من مال، مشاركة فى هذه المناسبة أو تلك. وقلما يتخلف مدعو حتى لا يوصم بالبخل والغفلة وعدم المشاركة، بل يتنافس الجميع فى زيادة المبلغ المدفوع.

ويتحول هذا الاجتماع الذى عادة ما يكون مقره فى الديوان (المقيل) مكان الاستقبال إلى جلسة بهجة وحب تدف فيه الطبول وتضرب الطاسات وهى نوع من الطبول المعدنية، بينما يتقدم المنشدون لينشدوا الأغانى المتنوعة، فمنها الترحيبى وتسمى الرزفة الترحيبية، ويبدو من اسمها تشابه التسمية بما يسمى الرزفة البدوية بعمان . وهذه الرزفة للترحيب بالضيوف المشاركين المجابرين، بتعداد مالهم من شهامة ورجولة وشجاعة وسخاء وأخوة. وعادة ما يبدأون رزفتهم أو زواملهم - فى هذه المناسبة وغيرها من المناسبات وكذا ختامها - بالحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله ، ومدح القبائل المشاركة والمحافظين على قيمهم ومبادئهم واتحادهم . ولجمع هذه المساعدات طقوس معينة، حيث يقوم خادم القبيلة بتسلم المجابرات مع ذكر اسم المتبرع (المجابر) والمشارك وذكر المبلغ الذى قدمه (الفرق)، كنوع من التحية للمجابر ، وبعد ذكر اسم كل مشارك يردد الحضور عدة مرات عبارة (بسم الله جباك - يا دينا) حتى إذا ما انتهوا من ساعة الجباية - كما يسمونها - يردد الجميع عبارة (وحنا طلبناك يا رحمن كريمان يا فاتح بوابة) وتعد هذه المساعدات دينا على صاحب المناسبة، يرد لصاحبه فى مناسبة أخرى.

ومن رزفة الترحيب بالضيوف المجابرين قول منشدهم أو ما يسمى بالدوشان [٤] الذى يمتاز بطلاقة اللسان فى المديح والهجاء.

ووظيفته الإنشاد والتغنى بالشعر مادحاً ومرحباً بالضيوف فى مثل هذه المناسبات وهاجياً لكل عيب ومن يتصف به :

أهلاً وسهلا ومرحباً يا حضور
مـــا لاح بارق بليلة مـــاطرة

مـرحب وصلتم وشرفتم صقور
ســادة قـبــائل أصـيل شـاطرة

ليلة جـمــيلة وأفـراح وســرور
ومن يطلب العون يجى بخاطره

وخـوان وأعـوان فى كل الأمـور
والشور واحـد بحكمـة صادقـة

والخـتم صلوا جـمـيـعاً ياحضـر
على نبى الجــمــوع الظافــرة

ومن زواملهم فى هذا الصدد أيضاً قولهم مُرحبين ومادحين للمجابرين :

مـعـشـر الـسـادات يا جـمع الـقـبـائل
يا أعزة بإكرم ألف مرحب بالجماهير العديدة

يا خـوتى قـد قـال ربى خـيـر قـائل
إنما دار السلام للذى يخدم مبادئنا الرشيدة

وكل من قـــدم لإخـــوانه جـــمـــائل
بادلوه الاحترام والأخوة هى دعامتنا الوحيدة

وكلنا فى ســاعـــة الـشـــدة زمـــائل
ما نريد الإنقسام والمغالط والمعاند ما نريده .. الخ

ومن الملاحظ فى مثل هذه المجابرات تطبيقهم للمنهج الإسلامى والفكر الإسلامى(٥) فى التعاون (وتعاونوا على البر والتقوى) وقول الرسول الكريم (الله فى عون العبد ما كان العبد فى عون أخيه) فهو أسلوب حياة وطريقة إلى الجنة والمثوبة.

ولاتقتصر المجابرات على الأعراس والأفراح ولكن تتعداها إلى المصائب والشدائد، وتبدو أقاويلهم فى المجابرة والمشاركة الوجدانية لأهل الميت عند التشييع أو الوداع ، وأثناء أيام المأتم، فعند نقل الميت إلى مثواه الأخيرة يردد المشيعون:

لا إله إلا الله محمد رسول الله   الله دايم وله الحمد
لا إله إلا الله محمد رسول الله   فاطمة أمة الله
لا إله إلا الله محمد رسول الله   الحسين صفوة الله

ثم يقرأون سورة (يس) ثم الوسيلة وهى أنشودة يرددها المنشد بمفرده، فيها الوعظ والعبرة بالموت والأموات ، وتذكير بالثواب والعقاب ونهاية الدنيا والأحياء ومنها قولهم :

سل الأمـور عن الأمـوات مـا فـعلوا
مالى أراهم عن الأحباب قد رحلوا

هل غاضبين فنرضـيهم بما معنا
أم راضين ولا تدرى بما فـعلوا

أهل الديار التى قد كنت تعرفـهم
بالأسى قد كانوا هنا واليوم قد رحلوا

قـد فـارقـوا الأهل والجـيـران كلهم
إلى بيوت من الأحـجار قد نزلوا

وبعد ذا مـوقف للخلق يجـمـعـهم
يوم القيامة يحصى كل ما عملوا

إمـا إلى النار فى أكبـادهم حـمـمـا
ويشـربـون حـمـيم النار تشـتـعل

وإمـا إلى الجنة قـد فـاز سكانـهـا
وفى جـوار رسـول الله قـد نزلوا

ثم الصـلاة على المخـتـار سـيـدنا
مادامت الشمس فى الأبراج تشتعل

وبعد قراءة سورة يس الوسيلة السابقة ينشدون معاً هذا النشيد :

أبسط لنا الخير فى بساط السلامة
يـــا دايم لـــم تـــزل

لصاحب التاج والمعراج ومولى العلامة
يـــادايم لـــم تـــزل

وصاحب الموقف المحمود يوم ازدحامه
أنـــال حـــيـــث نـــال

أعطاه رب الملا فى الخلق غاية مرامه
وغـطـتـــه ذى الجـــلال

فكيف لى من عشقك وأنت مولى العلامه
لأن عـــشـــقك حـــلال

يجاريك يا حبيبى من نار القيامة
يوم يقـــوم الحـــســـاب

والختم صلوا على من ظللته الغمامه
وضـــاء مـــثـل الهـــلال

ويسردون قصة وفاة النبى ـ على طريقتهم ـ وذلك كنوع من العزاء لأهل الميت ، للصبر على مصيبتهم فى الفقيد أو الفقيدة، وتأتى هذه القصة ـ عندهم ـ على هذا النحو :

صلى الله عليك يا علم الهدى، ياهاشمى ياخير،
من وطئ الثرى، صلى الله عليك يا علم الهدى، جبريل نادى فى ملائكة السما، أسفا على الهادى الحبيب محمد ، هيهات جبرائيل يقول لأحمدى ، بالحق يقرؤك السلام الأوفرى، الحق يقرؤك السلام وقال لى، فى قبض روحك . يا محمد ما ترى ، فإذا رضيت قبضته فى رأفة، وإلا أتيتك يا محمد زائرى. سكت النبى ولم يرد جوابه، وبقى فى أمره متحيرى، نادى النبى بصوته متهللاً ، يا أيها الملك الموكل بادرى، يا فاطمة بنت الحبيب محمد ، ابكى أباك بدمع عينك . سائلى ، قالت أبى تبكيه ملائكة السما، والعرش والكرسى، وما فوق الثرى. مات النبى من ذا المخلد بعده، والله ما بعد الحبيب مخلدى ، لو كانت الدنيا تدوم لأهلها لكان رسول الله حياً باقياً ، ثم الصلاة على النبى وآله ما هبت الريح وما غصن علا.

ثانياً : الأغاني والأناشيد الدينية

يشارك الشعر العمانى الشعبى (النبطى) الدينى، الشعر اليمنى الشعبى (الحمينى) الدينى فى كثير من المعانى المشتركة، وهذا طبعى، فالدين واحد، ودستوره القرآن واحد، ورسوله الكريم محمد عليه الصلاة والسلام، بما ترك لنا من حديث شريف وسنة مطهرة، ومن ثم ، فالمبادىء والمثل والمعتقد واحد، فضلاً عن العبادات والأركان الرئيسية

للإسلام. ومن ثم فالقاسم المشترك الأكبر واحد، باستثناء بعض الاختلافات المذهبية القائمة بين بعض المذاهب حيثما كانت. فلا غرو إذا لا حظنا تشابهاً كبيراً فى المعانى التى تدور حولها الأغانى والأناشيد الدينية - عامة - فى البلدين والشعبية منها . ولعل أهم هذه المعانى التى رصدها البحث، الحمد لله، والدعاء له بالبركة والغفران، ورجاء الجنة واتقاء النار، والتسبيح بحمد الله، ووصفه بما هو أهل له ، وإعادة الفضل له فى الدنيا والآخرة، وأيضاً الثناء والصلاة على رسوله الكريم، فهو الهادى والنبى الشفيع، وهو الوسيلة ففيه النقاء وفيه الجمال، صاحب المعجزات، ومن الطبيعى استلهام المغنى الشعبى والمؤلف للقصص القرآنى ، والتأثر بما جاء فى السنة المطهرة والحديث الشريف. مترجماً عن ذلك فى معالجته للأفكار الدينية التى يطرحها فى أنشودته أو قصيدته.

غير أن الشعر الدينى اليمنى يتميز إلى - جانب ما تقدم - بوجود كثير من الأناشيد والأغانى الشعبية الخاصة بالمناسبات الدينية، وبصورة واضحة. فإذا ما قيلت مثل هذه الأغنية أو تلك الأنشودة، عرفت المناسبة، مثل مناسبات الحج، والأعياد الدينية، كالأضحى والفطر، وشهر رمضان ... ألخ.

ونستطيع أن نصنف هذه الأناشيد والأقاويل تبعاً للمعانى التى دارت حولها فى البلدين، فمن الدعاء والتوسل إلى الله فى عمان، يستطرد المنشد - قبل الدعاء المباشر - فى التقرب إلى الله وذكر فضله على العالمين، حتى الأنبياء والصالحين. ثم يكون الختام بما يريد أن يدعو به كقولهم :

بالله يا منجى خليله من النار
وأطفيت بأمر الله من قبل تؤذيه (٦)

ويا منجى إسماعيل من حد الأشفار
ألا وهذا الكبش من الذبح يفديه

أدعوك يا ربى أهل الأسرار
تنظر إلى عبدك ترحمه وتعافيه

وتخف عنى خالقى ثقل الأوزار
مذنب ولا حد سواك التجى ليه

وفى اليمن طالما يبدأ المنشد بالدعاء مباشرة ، وطلب مايبغى من الحاجات والأمانى، ثم يختم بالتقرب إلى الله، وذكر فضله والعرفان بالقدرة، ليختم فى النهاية بالصلاة على رسول الله، كما جاء فى الأنشودة الآتية :

يارب البيت استر ما رأيت
وامحى ما أمحيت من عصانى

يا مولى الجود أنت المعبود
مالى مقصود سواك ثانى

استر حالى وأصلح بالى
واقبل عذرى عند بيانى

نرجو الجنة منك المنة
نلقى فهنة وعمر ثان

بفضل الأعراف ونون والقاف
واقرأ وياسين والفرقانى

وصـــــلاة الله وســــلام الله
لـنبـى الله الـعـــــــدنانـى

ويتجلى الأثر الدينى فى تناول الشاعر ـ مثل هذه المعانى وتلك الألفاظ والتراكيب ـ العبادات فى رب البيت، والإيمان فى الجنة، والقرآن الكريم، وسورة الأعراف ، ونون والقاف، ويس والفرقان. ثم تعظيم النبى، والدعاء له بالصلاة والسلام عليه (٧).

ومع أن الصلاة والسلام على رسول الله يختم اليمنيون بها أناشيدهم الدينية فى بعض الأحيان، إلا أنهم قلما يبدؤون بها، وهذا غير ما لاحظته فى الأناشيد الدينية العمانية، فأكثرها يجعل الصلاة على رسول الله الختام لأناشيدهم. ومن البدايات والاستهلال اليمنى فى هذا الصدد أقوالهم :

اللهم صلى وسلم على محمد وآله شفيع الملا .. ويستطرد فى قصيدته .. الخ

أو : رب صلى على النبى التهامى، صاحب الحوض واللواء والمقامى .. ويكمل نشيده

أو صلى الرحمن على المختار ، خير الأخبار العدنانى . ويستكمل أغنيته

أو صلى إلاه السماء على الذى حاز الجمال الأسنى، طاها الذى قد سمى، والآل يا طير الغصون غنى ... ألخ .

أما عن هذا المعنى عند العمانيين، فيتجلى غالياً فى الختام ، كقولهم فى خاتمة أناشيدهم الدينية :

والختم صلوا على النبى ما أشرق ولاح
بدر يعم الكون سافله وعاليه

ونلاحظ فى الأناشيد الدينية العمانية، الصدى الدينى، فى اللفظ والتركيب التعبير والمعنى . يتجلى هذا فى النشيد التالى :

والبـسـملة تسـمـيت وبأم السـور
بقل هـو ويس نلنا مـطلبــــه

واحــــد أحــــد مــــاله شــــريك
وبقـدرته مـا أحـد عليـه يراقب

سـمـيت بالله خـالقى رب الأنام
فرد صمد ماله مثيل ولا معين

وخالق نبينا محمد هادى الإسلام
يشفع لنا يوم الخلائق حاضرين

فهو يتحدث عن البسملة كسلوك دينى، ويذكر أم السور وغيرها، كالإخلاص ويس والمعوذتين . ويوحد فى واحد أحد فرد صمد، ويؤمن بقدرته ويصدق بنبيه، وشفاعته يوم القيامة .. ألخ

وكلا النصين ـ اليمنى والعمانى ـ يحفلان بذكر المعجزات وتكرارها فى أغانيهم وأناشيدهم الدينية. وهذا قاسم مشترك بينهما، خاصة فى الشعر ، ويؤكد قدرة الله وعجز الإنسان، ومن ثم حاجته إليه والرغبة فى رضاه. ومما جاء عند العمانيين فى هذا الصدد :

نبى ضللت على رأســه الـغـمــام
وبين النصارى قوى جيش المسلمين

ويا منجى إسماعيل من حد الأشفار
إلا وهذا الكبش من الذبح يفديه

وخالق بنى آدم من هيئة الفخار
ولازم على الإنسان يبرئ ذمته

ويامنجى ذو النون من بحور لغزار
من بطن حوت دائم الموج يعليه . ألخ

ونرى اليمنى يردد نفس المعنى بصياغة خاصة به، وتعبير يميزه ، كقوله فى إحدى أناشيده الدينية عن رب العزة :

أحـــدث الخلق بين كـاف ونون
من يقـول المراد حنين يقـول

من أقـام السمـاء سكفا رفـيعـاً
يرجع الطرف عنه وهو كليل

ودحى الأرض فـــهى بحــر
وبر ورعـود مـجـهولة وسـهول

وجـبـال منيـعـة شـامـخـة
وعيـون معينة وسيول ... إلخ

كما نلاحظ ارتباط كبير بين الأناشيد اليمنية والمناسبات. ففى موسم الحج يغردون أغان يسمونها بالمدرهة، وتختلف المدرهة ـ فى معالجتها ـ بين إقليم وإقليم ، غير أن الموضوع واحد وهو الحج، وها هى المدرهة الصنعانى فيمن حج أبوها . وعادة ما تقوم بغنائها امرأتان تنشد واحد وتكرر الأخرى ما تقول الأولى كقولهم :

وقـــد طلـعت المدرهـة [٨]
وفى حــفــاظ رحــمـــانى

وفى حــفــاظ واحــد كــريم
من أجل مـــا ينســـانى

بدعت [٩] بس بالفـــاتحـــة
يا أولش [١٠] الأســـامى

وآخـــــرش [١١] المطـر
ودحــــــدح [١٢] الوديان

وأبـى عـــــزم مكة بحج
وســـامح الجـــيـــرانى

وفــاطمـــة خليكى مــعــه
والله يوديه غــــانى

وياسـائق البـوق [١٣] أيا أمين
أمــــانتك أمــــانة

أمــــانتك فى حـــجنا
مــــا يحـــمل الإهانة

أمــــانتك شل الســـلام
لحــجنا وأصــحـابه

ويا حــمـامـة عــرافـة [١٤]
كن حـــومى حـــومى [١٥]

لا وأعـــرف لى حـــجنا
لا هو دقـيق حـصـرانى [١٦]

واعــرف لى عــصـيـتـه
وهى شـوحطة [١٧] رمـانى

لوتبـصـرونى يا الخـوت [١٨]
حين قـــامت الطيـــارة

دراســـات

احـــــيت روحـى حـين
رجـفت دمـعـتى سـيـالة

ويا حــــبـــال المدرهة
مــال صـــوتش واهى [١٩]

يا حـــجنا يا حــــجنا
أين قـــدك وأين عـــادك [٢٠]

قـــال عــادنا وسط الحــرم
وملتـــوى [٢١] بـزمـــزم

يا هل علمى بالإخـــوان
ومــال قليـبى عـاثى [٢٢]

مــالش [٢٣] خـبـر من حـجنا
أولا كـــتـــاب جـــانى

ويا مــبـشـر بالحـجـيج
بشـــارتك من عـــينى

بشـــارتك خـــاتم ذهب
والسلسل الذى فى صـدرى

بشـــارتك حلقـــة يدى
والقلب الذى فى صدرى ... إلخ .

وطالما يردد الزراع فى موسم الحج هذا (المهجا) فى علان عند سفر الحجيج إلى البيت الحرام :

يا شـوقى للطاهر ياشـوقى له
منى باطن وظاهر ياشـوقى له

والبـابور مـسـافـر يا شـوقى له
والحجاج تدعى له يا شوقى له

والقـمـر مـضىء له ياشـوقى له
فى المقـام العـالى ياشـوقى له

ذلك العلم الفـاخـر ياشـوقى له
سعد من يزوره ياشوقى له ... إلخ

ولشهر رمضان أغانيه الخاصة بهذا الموسم الدينى، وهذا الوقت، سواء جاءت هذه الأقاويل على لسان الكبار أو الصغار. ومن أغانى الأطفال فى هذه المناسبة :
يا رمضان يا أبو الحمايم وادى لى قرعة [٢٤] دراهم وارحل بها من كيد لكيد [٢٥] والقفيها[٢٦] يامه حليمه ورحلش [٢٧] فوق البهيمة .. ألخ.

وفى عيد الأضحى تنشد النساء هذا النشيد استقبالاً للعيد :
سنين الرغد [٢٨] قد أول العشر [٢٩] من غد، قد الكباش فى الدرج [٣٠] ، والبر الأحمر مدقدق والسمن معبى فى الكد [٣١] .
وبعد عودة الفتيات من زيارة أضرحة الأولياء تغنين :
وأوفى صلاتى لك يا زين يا أبو فاطمة، ما حنحن [٣٢] الرعد وما نادى المنادى للصلاة، يا ريتنى طاير عشيشى [٣٣] ، ادخل القفص العشى[٣٤] ، اقول بضناى [٣٥] تجاهى، الفوانيس فى يدى .

ثالثاً ـ أقوال الرثاء والتعديد والندب

وجدت أن هذا هو العنوان الأمثل نحن بصدده من موضوع (الرثاء والتعدد والندب) معاً، وحتى لاينصرف الذهن إلى الرثاء التقليدى أحد أغراض وموضوعات الشعر العربى الفصيح. وإن كان لايخلو من طبيعة الرثاء التقليدى التى قال عنها ابن رشيق «وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع بين الحسرة مخلوطاً بالتلهف والأسى»[٣٦] وإن كان الحزن والأسى شعوراً طبيعياً ورد الفعل الإنسانى تجاه الشدائد والكوارث وعلى رأسها الموت. خاصة موت الأحبة والأهل والأصدقاء، إلا أن التعبير عنه يختلف من مجتمع إلى مجتمع، ومن بيئة إلى بيئة، ومن ثقافة إلى ثقافة . وما لاحظته فى هذه الظاهرة تباين التعبير الشعبى بين اليمن وعمان، فيعمد العمانى رجلاً كان أو امرأة إلى الصمت أكثر، والبكاء الخالى من التعديد والنواح والندب، إلا فيما ندر، بينما يبدو بشكل ملحوظ ، وفرة وتعدد الأقاويل الشعبية التى تدور حول الرثاء والتعديد والندب ـ فى اليمن ـ والتى تصب فى قالب غنائى يسمى المهيد [٣٧] .

وهو «طراز فنى بين الإنشاد وبين النواح من ناحية إيقاعه ومن ناحية موضوعه، تعبيراً عن النجدة أو فرار من الضعف، إلى التقوى بالآخرين، أو تخلص من لواعج النفس، إلى البكاء الغنائى وتعبيره عنها» [٣٨] .

ومن ثم سيكون حديثى حول هذا اللون من الأدب الشعبى، منصباً على اليمن لوفرة النصوص وتعددها، بينما يكون منصرفاً عن عمان ـ إلى حد ما ـ لندرة ما قيل فى هذا الصدد ، وربما يكون وراء هذه الظاهرة ، المعتقدات الدينية والمذهبية الرافضة والمحرمة لهذا النوع من الأقاويل، مما جعل الإنسان العمانى يكتفى بالحزن الصامت والبكاء الخالى من العويل والندب المنهى عنه.

ومع أن جل ما جاء من أقاويل فى التعديد والندب والبكاء التذكرى، جاء على لسان النساء وقل على لسان الرجال، حيث يتنافى هذا اللون من القول ـ بما يشى به من عجز وضعف وانكسار ولوعة ومرارة ـ وما يجب أن يتصف به الرجل، من قوة وصبر على الشدائد، والوقوف فى مواجهة الكوارث والمصائب. إلا أن هذا اللون من البكاء التذكرى شمل الجميع فى اليمن الرجل والمرأة على السواء، وإن كان فى الأغلب الأعم المرأة التى جاء على لسانها كل ما أثر من أقاويل فى هذا الصدد وتتعدد المسيمات لمثل هذه الأقاويل كالتهبيل للرجال أو النشيد أو التعديد، أو النواح والتعزية ، أو البكائية ... ألخ .

وتأتى جعل هذه الأقاويل ، على لسان المرأة الأم، للابن الفقيد، أو المرأة الأخت، للأخ المتوفى، أو المرأة البنت ، للأب الفقيد، أو المرأة الزوج ، لبعلها الراحل. كما تتنوع وتتباين الأقاويل تبعاً لعمر الفقيد، أو لقرابته، أو لمدى عطائه ومنفعته، أو لخصاله وصفاته وشيمه الحسنة.

وتتجلى فى هذه الأقاويل مدى اللوعة

والحسرة والمرارة والألم، الذى تشعر به النادبة أو يستشعره المحبون، لفراق هذا الميت أو ذاك. كما تتعدد الأسباب لتلك اللوعة وهذه الحسرة، فالفقيد كان عوناً على الحياة، ومن تركهم عاجزون عن أداء ما كان يقوم به ، وأطفاله ونساؤه فى حاجة ماسة إلى رعايته وكفالته، والميت كان المعين والسند لأخوته وذويه. والفقيد كان الأخ وكان الصديق، وكان الحبيب فى وقت واحد. ووفاته خسارة كبيرة وخطب جلل لأهله وذويه. والموت قاس وكريه وغادر، يخطف الأحبة بلا رحمة، ويحرم الأقارب من ذويهم والحياة تتحول إلى كآبة بعد رحيل الراحلين، وتأتى ذكراه التى يصحبها البكاء التذكرى كلما مرت مناسبة تذكر به، حين كان الفقيد حياً ، كوقت صلاته، وخروجه من الدار أو دخوله ، وعند الأعياد صباح مساء وعند سقيه لحيواناته وزراعته لأرضه . وتستطرد النادبة والمعدادة(٣٩) إلى لباس المتوفى، وجلاله وجماله، وإلى المقارنة بين حال أولاده اليتامى وأولاد الآخرين، وزوجته الأرملة وزوجات الآخرين. وضم القبر له، والآخرون ينعمون بحياتهم . وتتباين المشاعر الحزينة على لسان المعداده نيابة المعدادة نيابة عن الأهل ، فهم يلومون المتوفى على قسوته بتركه المفاجئ لهم، أو يصبون جام غضبهم ومقتهم للموت، الذى أخذ بسرعة ضرب الرصاص، وتتردد أسئلة متعددة محورها، ما سبب الموت لهذا القريب ؟ ، وهو استفهام إنشائى يعنى الحسرة والألم والمرارة، ويتبدى العجز وفقدان الأمل والإحباط من خلال معان متباينة، فقد كان المرأة مستعدة لتقديم روحها فداء للفقيد ، أو أن المتوفى من الأبناء كالفاكهة الغضة التى قطفت قبل موعدها ... ألخ .

ومما تقوله الثكلى والأم النادبة لابنها الرضيع الذى رحل عنها ، معبرة عن حسرة القلب وضياع الأمل :

يــا ولــد يــا ولــدا
يا حــرقــة قلبى

ومــا ترج (٤٠) أخــضــر
تنقلب من الدرج (٤١) ويا
مــخــرجــاً

يا حــزن قلبى حــزناً
فين أرى وأين ابصــرك

وفى صدر من (٤٢) تتسلى (٤٣)
ومن ضــرع (٤٤) من ترضع

وتبدو كلماتها الحزينة، فى المعانى التى تتناولها الثكلى وترددها المعدادة، فى حزنها على الابن لنزوله إلى هذا المكان المنخفض، بعدما كان بالنسبة لها المكان العالى. فهى حسيرة على شبابه الغض، والذى تشبهه بالشجرة طيبة الرائحة، غير أن قاطفها تجرأ وأسرع بقطفها. وقد كانت مستعدة للفداء بروحها، ففقيدها لاشبيه له بين الأحياء .. ألخ .

بأبى على بابا من نزلتك للوطا(٤٥)
وفين أبصر صورتك وفين أرى

ومن مثيلك فى الدنيا أرى
يا منظره (٤٦) عالياً وأتوطاً (٤٧) للشارعاً

وغبنى(٤٨) على شبتك(٤٩) والطرى
ياحمحمى(٥٠) مرباء(٥١) ومنه قطف ومنه

لو كنت طلبت الفدا (٥٢)
كنت أفديك أنا

كات تفديك رعية (٥٣) ترعى
تفديك جرب (٥٤) توعى (٥٥) الماء

والولد هو مغلى (٥٦)
أغلى من الأم والأبا

يا ليت يا طيور السما
تعلم أمى الجنا (٥٧)

ما حالتى وايما (٥٨)
فى قرية الجبناء (٥٩)

لا للظهر مركاء (٦٠)
فى قرية الجبناء

من نزلتكم للوطاء
بين الخلب (٦١) والنداء

بين المطر والهجاء (٦٢)
وأعددكم بالقوى

يا قابرى لا تسخا (٦٣)
واقبر ورد العدايا (٦٤) دلى (٦٥)

خلى لى دريج (٦٦) وملوى
وانزل بزادى والماء .. ألخ

وأخرى تقول فى ولدها الفقيد والوحيد لها :

يا حرق قلبى حرقاً
ومغلاك (٦٧) من ذا المعنى

جعل لعينى العمى
والكفى (٦٨) والعجماء (٦٩)

من يشبهك من أرى
مالك شبيه أحدىٍ

والحمد لك يا الأعلى
حمد الزاد والماء

أما الولد ما نسخى (٧٠)
عينى عليك غبناء

لاتعلمك معلماً (٧١)
ولا طير السماء

ما حالة أمك الجنا
قم وشد القوى

وزعزع (٧٢) العدايا
وعل التراب بالماء

يا أهل علمى وأورى
ما علتك تسمى (٧٣)

هوه حكم ربى مضى
أو بندقيائى رمى

دراسات

ويعنى هذا عن الأم تشعر بحريق قلبها لافتقادها لابنها العزيز عليها والذى افقدها البصر بغيابه وسبب لها العمى :
وتقول أخرى عن وليدها الصغير المتوفى :

يا ولد يا ولد
شالوك الجبناء (٧٤)

ومغرسك (٧٥) بالكرى
وقبرك شرى

ردوا ثوب الحجلى (٧٦)
لايبصورك الجبناء

لا طلبت الفدا
أفديك بروحى أنا

يا عرس عداك جنا (٧٧)
عادك شباب الحنا

يا دملجى (٧٨) معروى
من يدرك لنا

ونا حنج (٧٩) بك وأغلى
يا ورقة خضرا

واخبر الصدقا
قولى لهم ولدى توفا

فابنها كان لها بمثابة الزينة والحلى فى حياتها تسعد به، وقد كان جميلاً كالغرس الغض وكأشجار البن الصغيرة التى لاتحتمل القسوة. أما من مات أبوها فيكون التعديد والندب عليه على النحو التالى :

يا با ويا ولداء
أين الطريق لى تدلى
فى عارضة (٨٠) أو ملوى (٨١)

يا با ويا ولداء
يا ورقة خضراء
سيرى شرس (٨٢) بين الماء
أخبرى الصدقا
قولى لهم الجمل (٨٣)
قد توفاء (٨٤)
الا يا أبو الجرب (٨٥)
اتوعى (٨٦) المااء
حميانها (٨٧) تدعاء (٨٨)

أين الطريق
إلى تدلى
وأنا اليتيمة أنا
يارب فلتنى (٨٩) للجفاء
للصائبة (٩٠) والخطأ

عينى عليك عيناك
أين أجى أى أهوى

وأنا اليتيمة أنا
وأنا بعولى والبزاء (٩١)

فين عقدت الوصاء (٩٢)
يامعددة يا خبلا

عد فى المجنة (٩٣) سلاء (٩٤)
أنا اليتيمة أنا

وهكذا ترى تعداد المعدادة، لما تفرد به الفقيد من خصال وشيم حسنة، فليس كمثله أحد. غض كالغصن، ناصع كالفرس الأبيض، كالإسار جمالاً، والورقة الخضراء حيوية، والأب كحوض مروى، والمكان العالى، يفضل الجميع فى شهامته ومروءته ... ألخ. وتقول أخرى تبكى والدها، وهى بين أخواتها البنات :

سلام يا ولاد النساء وهو نين بالعزى
هو مـوت مـا هو سلى [٩٥]

يدخل بيـوت السلى
ويطلع مناظر [٩٦] عليـها

ويـزور كـل حـى
يخـرج وهم حـزنا

ياخـتى وبنت امـيـا
وتقـدم الوسطى [٩٧]

أبكى وبكى النسـاء
عـلى أبـوش الولـداء

من كـان سـالى يسلى
ومن كـان ضـيق [٩٨] بكى

يا أخى ويابن أمـيـا
والسرفى [٩٩] الحسـبا [١٠٠]

مـا الصـوت لاروا
الأخ زوج النسـاء

يعـيب ولا يقـسى
والا يرد القـفـا

إن لعن مـا اسـتحى
وان ضـرب مـا عـفى
يـا بـا ويـا الـوالـدا

وتعبر المعدادة عن شوقها الدائم، وظمئها المستمر، خاصة لحنان أمها الفقيدة والحبيبة. ومن ثم تدعو لها بالرحمة، ومع هذا تذكر - وبحسرة - ما آلت إليه الأم من مصير بين الدود والحشرات، وهى ترجو المستحيل ، تجعل من جسدها فراشاً لها فى لحدها . وأيضاً زيارتها داخل القبر. وتتداخل المشاعر الحزينة، فتذكر اليتيم والأيتام وأحوالهم بعد غياب الأم.

أما عن الأم المتوفاة تقول المعدادة :

يما الجنى رحمة تزور قبرك، والفاتحة تنزل تطل[١٠٠] قلبك، يما الجنى يا مسبحة جديدة - يما الجنى رحمة تزور قبرك، لاتبصرى [١٠١] كيف اليتيم بعدك، والقلب فاقد والطريق بعيدة، ياوالدة غبنى عليشى من الدود، ياريت وجسمى لشى[١٠٢] فراش ممدود، غبنى على من قد يتم من الأم، ريت المجنة[١٠٣] تفتح بداير [١٠٤]، وانزل على أمى فاقدة [١٠٥] وزايرة، يجلس فى الشارع ما حد يقوله قم، ريت المجنة تفتح بعود[١٠٦]، انزل وأطوف على غايب اللحودى[١٠٧].

وتندب البنت أباها فى مناسبات الأعياد فتقول:

أيهـدمك بالموت ياهديمة
شليت أبى خليتنى يتيمة

أيهدمك بالموت ما ترحم أحد
مايرحم الشيبة ولا الولد المرد

العيد جاء كلا كسا عياله
أما اليتيم يا رحمتى لحاله

العيد جاء كلا حزب وعيد
وزبى الجنا تحت التراب ممدد

غريب غريب عاد القريب يسأل
أما غريب اللحد كيف عيفعل

غبنى على من مات وقالوا برد
وصار على روحه وما صار على أحد

وتقول أخرى تندب أباها :

يابا ويا الوالد
ملك الموت حين جاء

وبايعك واشترى
وصافحك اليمنى

واحنا بك أحوج وألجى
وأقدم من الصلبا

تفديك فلوس بيضا
وتفديك جرب توعى الماء

بعدك محانم شجا
عولك يكالف نسا

لاهن لشلة عصا
ولا لخرجة عشيا

وأنا أعوذ وأبرى
من بزية اليتما ... ألخ

وتقول أحد البنات فى ندب أمها :

يا أمى ويا الوالدة
ما عددش (١٠٨) ما قلى

سار الجمل بالكرى والزمزمية بالماء
ياما ويا الوالدة

عادوه صغير اللحو (١٠٩)
فى صدر من يتلوى مع الجفى والعنى

أبكى عليك للعشاء
ياورقة يا بيضاء

طير وسير فى الهواء بالعلم والخبراء
بلغى الغائب ... ألخ

ففى حسرتها على أمها تعدد مآثرها وخدماتها، التى افتقدتها بفقدها، هى وأخواتها، خاصة الطفل الصغير، الذى سيعانى، مما يسبب لها البكاء والحزن الدائم، ومن ثم فهى تود أن تبلغ مصيبتها إلى كل الأرجاء.

ومن التعديد على الأم المتوفاة تقول الأبنة :

يا ماه ويالوالدا
ياريت وعينى ترى

ألا ياكدبتى (١١٠) يا حكاه
أن النساء وأمى سواء

يا يتـــمـــتي يتــمـــا
بـعــــــد أمـي الـوالـدة

ويـازلـتـي (١١١) والـقـــوى
ياريت وأمي والنســاء ســواء .. ألخ

وهنا تتناقص المشاعر، وتختلط ، بشكل غير منطقى، بسبب شدة الكارثة، فهى ترى أن أمها مثل بقية النساء ولا تقل عنهن، بينما أمها قد واراها التراب ، وأصبحت فى عداد الأموات وأحست باليتم والفقد والحسرة، بسبب هذه المصيبة.

ومن ندب الزوجة لزوجها :

وأبوه بنيـــة (١١٢) حــقـــا
ولا روحك ولا ضــــوى (١١٣)

جــعل بخـــورك كـــبـــا (١١٤)
ومــنــامــك مــنــحــى (١١٥)

وشـــغلك أربعين حـــذاء (١١٦)
من الصـــبح لما العــشــاء

وكـــــفنك ورق الـدبـاء (١١٧)
واســــيــــدى وأبو بنيــــة

ورمـــــــيت بـى لـلـوراء
وتـكون عــــيـــالك لمن

وعــاد الصـغـير بتـحـبـا (١١٨)
والكبـيـر بندقـيـة مـركـى

وتبدو اللوعة والأسى، فى ذكرها للزوج بكنيته - أبو ابنتها - وما حل له ولها من نكبة .

وتحول الحال، حيث قلب لها الزمن ظهر المجن، وأصبحت الحياة مرة بعد أن تركها الزوج أبو أولادها الصغار، الذين هم فى أمس الحاجة إلى رعايته ، ولكن هيهات .

وزوجة أخرى تندب زوجها ، وتعدد خصاله الحميدة، معبرة عن مدى فجيعتها وحزنها قائلة :

يامنظرة (١١٩) يا عـــاليـــا
تـوطـى الـشــــارعـــا

قـــد عـــاقلش (١٢٠) توفـــا
والقــــول منـه شـــراء

عـــولك هرور (١٢١) فى غطا
من حــــركـــه تســافــا (١٢٢)

وعــادهم حق الزاد والماء (١٢٣)
مـــالهم صـــديق أحــــدا

قـــد الغنج (١٢٤) تتـــســافى
مـغــلاكم (١٢٥) على قلبـيـا

رجـمت (١٢٦) بى للفناء (١٢٧)
لاســـــايلـة (١٢٨) بين المـاء

مـــالهم صـــديق أحـــدا
ياورقــــة يا بيـــضـــاء

سـيـرى بغـيـر غـراء (١٢٩)
واخـــبـــرى الصـــدقـــاء

قـــد عـــاقل البـيت توفى
لـكـن طـلـبـت الـفـــــدا

لأفـــديك بـروحـى أنـا

وتتضارب المشاعر فى نفس الزوجة، الأسى؛ للتغيير المفاجئ إلى الأسوأ؛ بسبب وفاة الزوج، الذى تركها وحيدة وسط المهالك، مع أولادها الذين حرموا التدليل، بعد والدهم، ومن ثم ، تريد أن يصل خبر الكارثة لكل المعارف والأصدقاء؛ ليشاطروها المصاب الجلل.

ومن أقوالهم فيمن مات من الشباب الصغير السن، ابنا كان أم أخا أم قريباً :

يـابـا ويـا الـوالـدا
غـبنى على شـبـابك غـبنا

وياعق (١٣٠) قلبى عـقـا
وأين أبصـرك وأين أرى

وفين أشـابه الصـورا
ويا حسرة (١٣١) عليك حسرة

وياقـبرتى والغطاء
شلو (١٣٢) الشباب رحرحوا (١٣٣) جسمه

نكى (١٣٤) من خرجة الروح
دلى (١٣٥) يا قـبـرتى دلى

من الشـبـاب لايوحى (١٣٦)
ولايدرى كـبس التـراب

وتبدو مشاعر المرارة واللوعة فى حسرتها على المتوفى الصغير المسن، الذى لا يحتمل قسوة القبر، ولايخبر مصاعب الاحتضار، ولايدرى ماهية القبر والتراب والكفن واللحد، وكيف أنه الفراق الأبدى.

وفى تعبير عن مأساتها ووحدتها ويأسها القاتل، حيث لامعين ولاصديق؛ فقد ذهب الشباب والرجال، ولم يبق سوى النساء؛ ومن ثم كانت تتمنى أن تموت هى وجميع النساء، ويبقى مثل هؤلاء الرجال ؛ لفائدتهم ونفعهم للجميع :

الضـيف لك واصـلاً
واحـد من الصـدقـا

تغلق البـاب قـوى
وبالفارسى (١٣٧) والعليا (١٣٨)

أيـن أجـى أيـن أهـوى
لا أخـى ولا لـى أبـا

ظهرى على الحيد (١٣٩) دلا (١٤٠)
دلا ومـاله مـركـاء (١٤١)

يـابـه ويـا الـوالـد
يامـوت خـد لك نسـا

خلى شـبـاب اللحى (١٤٢)
ياقـرحـة الشنبـا (١٤٣)

ومن أقوال المعدادة فى النصح والتواصى بأهل الميت قولها :

مـا حـالة أمكم الجناء (١٤٤)
قـومـوا وشـدوا القـوى (١٤٥)

وزعـزعـوا العـدايا

وغسلوا التراب بالماء

يا أولاد يا برايا
ياخيرة الصبيان والصبايا

قوموا مع أمكم
ونفضوا [١٤٦] الملايا

وأبوكم قذاكو سيرا [١٤٧]
واتحملوا الهدايا

يرضى عليكم ربى
ويرحم الصبايا

وأمك قد هى مريضة
من يوم ما مات الغالى

ذى كان يقبل خوره [١٤٨]
يا رحمتى لحالى

وتحمدوا الله وتشكروا له
طاعة الوالد ماشى مثيله ... ألخ

ففيما سبق من قول ، تتحول المعدادة إلى ناصحة، تقدم النصح للنساء ولأخوة المتوفى، والتواصي بالوالدين بعد وفاة الابن أو الأخ، خاصة الأم المكلومة، وغالباً ما يكون هذا النصح بعد أن قتلتهم ـ بكلماتها ـ غماً وكمداً؛ بما سبق أن قالته من معان دامية وألفاظ مثيرة وتعبيرات كئيبة تبعث على اللوعة والأسى والإحباط والتشاؤم.

ـ وبعد ـ

فمع أننى خصصت للأمثال الشعبية فى الجزيرة العربية مبحثاً خاصا، إلا أن طبيعة البحث فرضت التعرض من قريب أو بعيد للمثل الشعبى باعتباره جزءاً مهما من أجزاء الأدب الشعبى العربى عموماً، وليس الأدب الشعبى فى عمان و اليمن فحسب. فقد جاء المثل الشعبى ـ فى معظم الأحوال ـ عندهم تنبيهاً، أو تحذيراً، أو تقريراً ، أو فى شكل حكمة ينبغى الإلتزام بها عن طريق الأمر أو النهى . كما جاء المثل الشعبى راصداً لكثير من الظواهر الاجتماعية والعادات والقيم والأعراف التى استقرت. الصحيح منها والعقيم، ولعل أهم الموضوعات المشتركة فى أمثال البلدين ما جاء حول النسب، والصداقة ، والجوار ، ومنها ما ترجم عن شدة الحرص، واغتنام الفرصة، أو الاعتماد على النفس. ومنها ما عبر عن المحمود والمذموم من الصفات الإنسانية، ومنها ما عالج عاقبة كل عمل، وقضية الحق والواجب، والظلم والعدل. غير أن الأمثال الشعبية ـ فى عمان واليمن ـ فى معظمها تعد قاسما مشتركا بين الشعبين والبلدين، فجل الأمثال المشهورة فى كلا البلدين تدور حول موضوعات متشابهة، إن لم تكن متطابقة فى كثير من الأحيان، مع اختلاف فى بعض المضامين التى تعود إلى اختلاف فى الأعراف أو التقاليد أو الاهتمامات عموماً . حيث يمثل المثل الشعبى تراثاً مشتركاً بين شعوب مختلفة، ويمثل وحدة ثقافية بينهم [١٤٩] . فبينما نجد بعض الأمثال فى اليمن تحتقر ابن السوق، وتضعه فى مرتبة دنيا مثل (لاتساير ولد السوق وعد

باقى جرزوع قبيلى) ينعدم مثل هذا المعنى فى المثل العمانى. وبينما يعلى المثل العمانى من شأن العم ويجعله فى مرتبة أعلى من الخال، مثل (الخال خلى والعم ولى). لا نجد هذا المضمون فى المثل اليمنى أو مفاهيم المجتمع؛ فالخال له الأولوية والصدارة، حيث يقولون : (اكسب الخال ياتيك الولد)، وما شابه ذلك. وبينما ينظر اليمنى إلى الثور نظرة حب وعرفان؛ لما يقدمه للزارع من جهد ودور حيوى فى الزراعة والحياة، حتى أنه طالما يدعو له بطول العمر (يا ثورنا أطال الله عمرك: عمر الهلال اليمانى). نرى المثل العمانى يرى فى الثور الغدر والضرر فيقول عنه : (لا تأمن الثور ولو كان رأسه فى التنور) أو (ثور بيدار ضرب وزجر) . وهذا لو دل، فإنا يدل على الأهمية القصوى للثور عند اليمنى وضآلة ذلك الدور عند العمانى.

الخاتمة

وفى خاتمة المطاف يجدر بنا التنوية على أهم النتائج وأبرز المكتشفات التى أسفرت عنها هذه الدراسة، التى طوفت بين الأدبين الشعبيين اليمنى والعمانى، بمختلف فنونه وألوانه، ومختلف أناشيده وأغانيه وأهازيجه، وبمسمياته المحلية والعامية. فطوف البحث والباحث حول الأغنية الشعبية فى البلدين فى أفراحهم، وأتراحهم، فى أعراسهم ومناسباتهم، حول الأنشودة الدينية والوسيلة الغزلية، حول الأقاويل العاطفية فى مجال العمل والزراعة، فى مجابراتهم ومشاركاتهم الوجدانية وتكافلهم الاجتماعى، فى فصولهم السنوية صيفاً وشتاء، خريفا وربيعا. فى مواسمهم الزراعية، عند غراسهم وعند حصادهم، وبين هذا أو ذاك من بذر للبذور، وجمع للمحصول. فى مناسباتهم الدينية من حج وأعياد، بل فى أحزانهم وأتراحهم، حيث الندب والرثاء والتعديد لمختلف الأشخاص والأقارب والأحباب. فى أمثالهم الشعبية التى دار حول العديد من المعانى والصفات والقيم والشيم الإنسانية والاجتماعية. ومن يستعرض الدراسة لابد وأنه يقف على حقيقة مفادها، التشابة الواضح بين الأدبين دون تكرار، والانسجام والتداخل والتفاعل والامتزاج بين المضامين والمعانى، فضلاً عن التشابه والاتفاق بين جل الألفاظ والتراكيب؛ ومن ثم نقف على الجوار الجغرافى الذى لايعنى التطابق والجوار الاجتماعى الذى لايترجم عن صور مكرورة، والجوار الثقافى والفكرى الذى لو دل، فإنما يدل على ثراء وغنى الأدب الشعبى فى كل بلد على حدة، وفى البلدين معاً، كما يشير إلى ارتباط وثيق بين . الأدب الشعبى هنا وهناك، مع تميزوتفرد وخصوصية كل أدب لكل مجتمع من المجتمعين، ولكل شعب من الشعبين الجارين العربيين، وسوف نترجم عن هذا عن طريق سرد أهم الملاحظات التى توصل إليها البحث وتتلخص فى الآتى :

أولاً : اتفاق الأدبين فى كثير من القضايا

والمعانى والمضامين، كقضية الزواج والأعراس وما يكتنفها من عادات وتقاليد وأعراف، ومضامين العمل والزراعة وما يحوطها من أقاويل وأناشيد وتغاريد، وقضايا المجابرات والمشاركات الوجدانية وما يتم فيها من أناشيد وأقاويل تتناسب مع كل مناسبة. ومضامين الأناشيد والأغانى الدينية والمعانى التى يتناولها المنشد، تبعاً لكل مناسبة. ثم المثل الشعبى بمضامينه ودلالاته المتعددة والمتباينة. حيث نلاحظ القواسم المشتركة فى هذه القضايا وتلك المعانى والمضامين إلى حد كبير لافت لنظر الفاحص والمتأمل ومما يشير إلى المنبع المشترك الذى يمتاح منه الأدب الشعبى فى البلدين، وهو التراث الشعبى القديم.

ثانياً : مع ما سبق التنويه عنه من اتفاق وتشابه وتداخل فى المعانى والقضايا والمضامين ، التى طرقها الأديب الشعبى فى البلدين ، إلا أنه من المؤكد اختلاف المعالجة والتناول، وتجلى هذا فى الشكل الذى جاء عليه القول أو الأنشودة أو الأغنية، وأيضاً الإيقاعات والموسيقى المصاحبة لهذا القول أو ذاك. فضلاً عن الدلالات المستخدمة فى هذه الأقاويل وخصوصية هذه الدلالات فى كل مجتمع على حدة، وهذا يؤكد المشترك الحضارى الواحد للعرب من ناحية ، كما يؤكد تميز كل أدب شعبى فى كل إقليم ووطن عربى.

ثالثاً : تميز كل أدب بخصوصيات دون الآخر، فحينما نجد الأدب الشعبى العمانى يحفل بتنوع وتعدد فى الأغانى الجماعية المصاحبة للرقصات الشعبية المختلفة، كالرزحة والعازى، والهبوت، وطبل النساء، نجد قلة هذا اللون فى الأدب اليمنى، الذى يميل إلى الغناء الفردى فى بعض رقصات البرع الشهيرة باليمن. كما أن الأدب اليمنى يتميز باهتمامه بصورة واضحة، بأقاويل الرثاء والتعديد والندب، فلهم فى هذا اللون الباع الطويل حيث التعدد والوفرة فى هذه الأقوال، بينما نجد انعدام هذا اللون عند العمانيين، وقد يكون وراء هذا، التقاليد المرعية فى كل بلد، فضلاً عن المعتقد والمذهب الدينى حيال مثل هذه الأقوال، حيث السماح بها باليمن بل والتشجيع عليها، مما جعل لها هذه الوفرة وذاك التعدد، بينما تنعدم فى عمان ؛ للرفض الشعبى والمذهبى والعرفى لمثل هذه الأقوال، وما يتبعها من ندب وعويل وتعديد ونواح .

رابعاً : من الطبعى اختلاف اللهجات المحلية وكثير من الألفاظ العامية التى تعنى شيئاً واحداً، كقول العمانى فى معنى لم يزل : بـ (بعد)، ويقول اليمنى (عادوه)، والفعل يكسب فى اللهجة العمانية (يستافى)، وعند اليمنى (كاسبى)، والفعل يريد فى عمان (يبغى)، وفى اليمن (يشتى)، تحريف من يشتهى. وينطق اليمنى الذى بـ (من)، بينما ينطقها العمانى (بو).

خامساً : الاتفاق وتشابه بعض الألفاظ

والمفردات العامية، المنحرفة بالتصحيف أو التحريف، أو الإضافة أو الحذف. تلك الألفاظ ذات الأصل العربى الفصيح، مثل لفظة شاف بمعنى رأى، الطاقة والباص .. ألخ وإضافة الشين بدلا من الكاف لخطاب المؤنث، مثل كتابش وكلامش لكتابك وكلامك بما يعرف بالكشكشة.

سادساً : أهمية دراسة الأدب الشعبى خاصة، والتراث الشعبى عامة؛ لإبراز الصلة القوية بين حاضر الأمم وماضيها، وبين عناصر حضارتها وتراثها، وهذا ما نحن فى حاجة إليه، فهما للهوية القومية والعربية .■

المصادر والمراجع

(١) الأدب الشعبى - أحمد رشدى صالح ط٣ مكتبة النهضة المصرية .

(٢) الأدب الشعبى اليمنى - د. مصطفى أبو العلا - جمع ودراسة ط ١٩٩٠ .

(٣) أشكال معاصرة للفنون الشعبية العمانية ط دار جريدة عمان للصحافة ١٩٩١ .

(٤) الثقافة الشعبية - تجارب وأقاويل - عبد الله البردونى ط دار المأمون الجيزة ١٩٨٨ .

(٥) الحكايات الشعبية العربية - دراسة نظرية ميدانية، شوقى عبد الحكيم - ط١ دار ابن خلدون.

(٦) الحياة الأدبية فى جزيرة العرب - طه حسين - المجموعة الكاملة ج٦ط الكتاب اللبنانى ١٩٧٣ .

(٧) الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق د. نبيلة إبراهيم ط الرياض ١٩٨٥ .

(٨) سيرة الأميرة ذات الهمة - دراسة مقارنة - د.نبيلة إبراهيم ط دار الكتاب العربى - القاهرة د.ت.

(٩) الشعر وطوابعه على مر العصور - د. شوقى ضيف - ط دار المعارف بمصر ١٩٧٧ .

(١٠) الشرائع الاجتماعية التقليدية فى المجتمع اليمنى - نعمان الشرجبى - ط دار الحداثة د. ت.

(١١) الصدى الإسلامى فى الشعر المصرى - د.مصطفى أبو العلا ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠ .

(١٢) العادات العمانية - سعود بن سالم العنسى ط ١٩٩١- عمان.

(١٣) عمان وعمانيون - تاريخ وانطباعات - عبد الكريم الصباغ - ط دمشق ١٩٩٣ .

(١٤) العمدة - ابن رشيق القيروانى ج٢ ط١ أمين هند ومصر.

(١٥) على هامش الشعر العمانى - سالم محمد الغيلانى - ط المطابع العالمية - روى عمان د.ت.

(١٦) فنون الأدب الشعبى فى اليمن - عبد الله البردونى - ط١٩٨٨ .

(١٧) قصص العشاق النثرية فى العصر الأموى، د. عبد الحميد إبراهيم . الطبعة .

(١٨) الأمثال فى النثر العربى القديم مع مقارنتها ونظائرها فى الأدب السامية الأخرى- د. عبد المجيد عابدين ط١ دار مصر للطباعة.

(١٩) عالم الثقافة الإسلامية - عبد الكريم عثمان - ط مؤسسة الرسالة بيروت ١٩٨٣ .

(٢٠) مقدمة فى نظرية الأدب - د. عبد المنعم تلميه - دار الثقافة ١٩٧٣ .

(٢١) من النماذج الموروثة للفنون الشعبية العمانية - ج٢ط ١٩٩١ .

الدوريات

(٢٢) مجلة نزوى (الفنون التقليدية فى ظفار) - على محسن آل حفيظ - يناير سنة ١٩٩٦.

الهوامش

(١) مقدمة نظرية الأدب - د. عبد المنعم تليمة ص ٤٨ .

(٢) المسند والطويل : نوع من الطبول من يضرب عليه يضعه بين رجليه ويركبه كما لو كان حصاناً ويربطه بحزام حول وسطه حتى يتمكن من السير به فى موكب زفة المختون. انظر العادات العمانية - سعود بن سالم العنسى ط ١٩٩١ص١٦٥ .

(٣) نفسه ص ١٦٦ .

(٤) انظر الشرائح الاجتماعية التقليدية فى المجتمع اليمنى ط دار الحداثة - نعمان الشريجى وفن الدوشنة - الثقافة الشعبية تجارب وأقاويل - عبد الله البردونى ط دار المأمون - الجيزة ١٩٨٨ ص ١٠٨ .

الفضاء الثقافي وصورة المؤلف
(المبتدأ) الكتاب المغيَّب [١]

د . محمد كريم الكوّاز [*]

قصة قد تتكرر بعض مشاهدها، ولكن دلالتها فريدة، يأمر الخليفة المنصور محمد بن إسحاق، معلم ابنه المهدى بأن يضع له كتاباً من آدم إلى يومه ذاك يؤلف (المبتدأ والمبعث والمغازى) ، يأتى كاتب آخر، ابن هشام ، يحذف المبتدأ ويبقى على المبعث والمغازى (السيرة النبوية) ، يقترن اسم الكاتب باسم النبى محمد ﷺ ، يشتهر الكتاب الناقص ، ويغيّب (المبتدأ) وكاتبه، وبين الاشتهار والتغييب عمل الفكر العربى الإسلامى على تأسيس حضارة، مازلنا نعيش على إيقاعها، نردد مقولاتها ونفكر بآلياتها، ولعلنا بتفكيك جانب من الموروث الكبير، نكون قادرين على فهم ذاتنا، وتحديد هويتنا التى نحتاج إلى السؤال عنها كثيراً فى هذا الواقع.

تخوم الظاهرة

يشكل محمد بن إسحاق (ت ١٥٠هـ) بوصفه فاعلاً ثقافياً ، ظاهرة واضحة فى الموروث العربى الإسلامى ، لايستقيم فى مِقاربتها، المنهج التاريخى التتابعى الذى يعنى بتثبيت الاسم، وتعداد الشيوخ والتلاميذ وذكر الاختلاف فى سنة الوفاة، إن جملة من المستويات المتقاطعة السياسى والاجتماعى والنفسى والعقدى، ضمن البنية الثقافية التى أسهم محمد بن إسحاق فيها، متلقياً ومرسلاً لنمط معين من المعرفة، تغرى الباحث بتوظيف منظومة من الإجراءات، تنطلق من قراءة الفضاء الثقافى قراءة تاريخية، تكشف الطبقات التى تراكمت، وتزيل الأغلفة التى التفت، بفعل توظيفات متعددة، أنجزها الفكر ممثلاً بغالبية العلماء (الرواة والمحدّثين وأصحاب الطبقات والتواريخ) ، وبخاصة العلماء ، (أصحاب السير والمغازى، سيرة الرسول الكريم ومغازيه، الذين ساروا على منهجه، مقرين بأستاذيته أو منكرين) ، وبعلماء النقد (الجرح والتعديل وأصحاب كتب الضعفاء والمجروحين) ، وبالمؤرخين اللاحقين (القدماء والتقليديين من المعاصرين) . وتنطلق أيضاً من قراءة السياق الثقافى العربى، وهو يقارب سياقات ثقافية

(١) من مقدمة كتاب (المبتدأ) الذى جمعه الكاتب، وأعده للطبع.

(*) أستاذ جامعى عراقى مقيم فى ليبيا

أخرى (أعجمية بالمصطلح القديم ، كالسياق الثقافى الفارسى واليونانى والمصرى والعراقى...) ، بفعل حركة الفتوح الإسلامية، التى تعنى نشر الدعوة الإسلامية ، وأسلمة الأمم الأخرى، بتبديل عقائدها ومفاهيمها حول الإله والإنسان والعالم، ثم تغيير سلوكها ووظائفها فى المجتمع الجديد، مجتمع السيادة العربية والدين الإسلامى، ثم تحاول هذه المنظومة من الإجراءات، قراءة الواقع الاجتماعى النفسى، لفئة من المثقفين ـ يصلح ابن إسحاق لأن يكون نموذجاً لهم ـ كانت وما تزال، على مستوى راقٍ من الوعى بمتطلبات المراحل الحضارية، تسهم فى البناء وإقامة الصروح، وتشترك فى الأحداث الكبرى، وتترك بصماتها على مسار التاريخ، وفى ظهورها خناجر الحسد والتعصي، وتحت أرجلها شبكة الذم والقدح، وأمامها العصى جاهزة، يضعها الواضعون فى العجلة.

و(المبتدأ) فى دلالته الإصطلاحية، يشكل التصور الإسلامى لبدء الوجود وأولية الخلق، خلق العالم الطبيعى والميتافيزيقى والإنسان، ولاشك فى أن هذا التصور يستمد مقوماته ، من العقيدة الإسلامية التى قدمت تصوراً تاريخياً واضحاً للكون، منذ الخلق حتى يوم القيامة، وربطت بين المبدأ والمنتهى بحلقات الأنبياء، وأعطت لمبدأ الخلق صورة، لاتقل عنها وضوحاً صورة الآخرة، وجعلت ما بين الطرفين فترة عبور، هى الحياة الدنيا (١) .

وقد تجسدت فكرة المبتدأ ، بفضل القرآن أولاً إذ اشتمل على (قصص) كثيرة، قدم من خلالها العبرة والموعظة، والوعد والوعيد فحسب، ولم يقدم القصة بوصفها سرداً لمشاهد وتوصيفاً لشخصيات، أو بوصفها إرثاً لأمم أخرى، كانت قد وظفتها لتحقيق أهداف أخرى ، وبفضل الحديث النبوى والأخبار والآثار، التى رواها الصحابة والتابعون، وهؤلاء نقلوا عن ثقافة أهل الكتاب، اليهود والمسيحيين، الذين كانوا (يقرؤون التوراة بالعبرانية ، ويفسرونها بالعربية لأهل الإسلام) (٢)، وقد رخص الرسول الكريم التحديث عن بنى إسرائيل ، فقال : (حدثوا عن بنى إسرائيل ولا حرج) (٣) . المهم هنا الإشارة إلى أن ما نقله المسلمون عن أهل الكتاب (الإسرائيليات) ، لم يكن كله من نتاج الفكر الإسرائيلى، إذ الثابت علمياً أنهم نقلوا النتاج الفكرى، من معتقدات وأساطير وحكايات الأمم التى اتصلوا بها ، فأدخلوا كثيراً من الأفكار السومرية والبابلية والكنعانية، والفرعونية فى نصوصهم المقدسة، وعندما حدّث المسلمون عنهم انتقلت هذه المنقولات إلى الفضاء الثقافى العربى الإسلامى، وتم توظيفها لتحقيق أهداف القص، فى الفكر العربى الإسلامى، وهى بعبارة الثعلبى : وجوه الحكمة فى تقصيصه تعالى أخبار الماضين على سيد المرسلين (٤) .

فليس مفيداً أمام ظاهرة (المبتدأ) تقديم لائحة بالمصنفين فيه، ومعرفة أعدادهم وسنى وفياتهم، ذلك لأن كل كتب التاريخ القديم، تاريخ اليعقوبى والمقدسى والطبرى

والمسعودى تفيد من المبتدأ ، تمر به وهى تترسم خطاه فى الكتابة، وتستقى منه، وهى تجمع الأخبار والقصص، فهى نسخ قريبة من الأصل، ثم لأن تأسيس الظاهرة، وهذا ما نريد بحثه، صار بداية تاريخية لأمة، ممتدة فى الواقع الجغرافى، وهو المملكة الإسلامية التى خلفتها الخلافة الأموية، من بلاد الهند والسند إلى تخوم الروم، ومن بلاد الصقالبة والديلم إلى أفريقيا، ولكنها حديثة فى الواقع التاريخى، لاتمتد جذورها التاريخية إلى أبعد من معد بن عدنان، الجد العشرين للرسول الكريم، لذا لم تكن كتابة المبتدأ ترفاً فكرياً، كان ضرورة من ضرورات السيادة العربية على أقوام، تحسسوا أن ثقافتهم أعرق وأوسع وأجدى مما كان للعرب الحاكمين، فكان على الكاتب أن يدرك المتناقضات ويعى تقاطعاتها، فيقدم خطاباً يحقق الإنسجام بين الواقع الجغرافى العريض، والواقع التاريخى الضيق.

وقد وقف البحث التقليدى عند أولية (المبتدأ) ، وكونه مرحلة أولى تأسست عليها مراحل تالية من عمر الزمن العربى الإسلامى، لم يحاول استكناه الظاهرة،وقراءة محمولات الظرف التاريخى والثقافى والاجتماعى والنفسى، فكانت منتجات ذلك البحث تلقين أمر واقع، وتداول مقررات مسبقة، أملتها عوامل فاعلة سالفة، من أجل تحويل المتلقى إلى شخصية تاريخية ، تحيا فى التاريخ، وتشارك فى أحداثه، وتتعامل مع شخصياته، ويحيط بها الفضاء الزمانى والمكانى له، ولكن الوعى بالتاريخ ، بوصفه خطاباً مؤدلجاً، أتاح للمتلقى المعاصر أن يفك شفرة الخطاب، ويضع يده على أسبابه ونتائجه، فصار المتلقى منتجاً للتاريخ بعد أن كان منتوجاً له . بعد تقديم هذه المعطيات وتحديد الظاهرة ، نتقدم إلى معاينة المستوى السياسى فى ظاهرة المبتدأ.

* * *

المستوي السياسي ومعالم السلطة والسيادة

ننطلق من بديهية ، كى لا نكرر، هى أن الخطاب السياسى العربى اعتمد ، بعد وفاة الرسول الكريم، على المزج بين الدعوة إلى الإسلام، والسيادة العربية ممثلة بقريش، فكان الخلفاء الراشدون قرشيين، وكانت الخلافة الأموية قرشية، وصارت الخلافة العباسية قرشية أيضاً، ونكتفى بنص ابن خلدون ويعلم ما كان لقريش من الكثرة والتغلب على بطون مضر، من مارس أخبار العرب وسيرهم ، وتفطن لذلك فى أحوالهم، وقد ذكر ذلك ابن إسحاق فى كتاب السير وغيره .. إذ الدعوة الإسلامية التى كانت لهم كانت عامة، وعصبية العرب كانت وافية بها، فغلبو سائر الأمم (٥) . ولاشك أن لغلبة قريش أسباباً أخرى ، ليست من اهتمامنا الآن، إلا أن النص يشير إلى ذكر ابن إسحاق ذلك، أى معرفته بسيادة قريش وغلبتها على غيرها من

القبائل ، وقد ثبت ذلك في كتابه.

وهنا نتوقف قليلاً عند مفصل من مفاصل حياة ابن إسحاق ، كان جده يسار من سبى خالد بن الوليد أيام أبى بكر الصديق، وقد نشأ هو فى ولاء أحد القرشيين، إذ هو مطلبى بالولاء، أى أن لقبه الذى يحمله ليس له بل لمولاه، وقد احتضنه خليفة قرشى، هو أبو جعفر المنصور، وجعله معلماً لابنه المهدى، وقال له : صنف له كتاباً منذ خلق الله تعالى آدم إلى يومك هذا، فذهب فصنف له هذا الكتاب (٦) . لندع المؤثر الشخصى، على الرغم من تأثيره المباشر فى كتابه، ونتفحص طبيعة الأفكار السائدة، سنجد أن فكرة (القرشية) انتقلت من واقعها التاريخى، حيث كان الرسول الكريم من قريش، إلى النموذج المثالى الواجب توافره فى الحاكم السياسى، الخليفة أو الملك (الأئمة من قريش) و (الناس تبع لقريش فى هذا الأمر خيارهم تبع لخيارهم وشرارهم تبع لشرارهم) (٧) .

وسنجد أيضاً أن أسياد ابن إسحاق كانوا يعضون على فكرة قرشيتهم بالنواجذ، لاسيما أنها حجتهم عاى الناس، ومسوغ أحقيتهم للحكم، ومادامت الإمامة فى قريش، فهى تنتقل ، بحسب العرف القديم، من الأب إلى الابن ، فلابد إذن من الاتصال بالإمامة، تحدث الشهرستاني عن الهاشمية، وهى فرقة من الشيعة، أتباع أبى هاشم بن الحنيفة، أحد أبناء الإمام على بن أبى طالب، فقال : قالوا بانتقال الإمامة من محمد بن الحنفية إلى ابنه أبى هاشم، وقالوا: إنه أفضى إليه أسرار العلوم، واطلعه على مناهج تطبيق الآفاق على النفس، وتقدير التنزيل على التأويل، وتصوير الظاهر على الباطن ، وقالوا : إن لكل ظاهر باطناً، ولكل شخص روحاً، ولكل تنزيل تأويلاً، ولكل مثال فى هذا العالم حقيقة فى ذلك العالم، والمنتشر فى الآفاق من الحكم والأسرار مجتمع فى الشخص الإنسانى. وهو العلم الذى استأثر على – رضى الله عنه به ابنه محمد بن الحنفية، وهو أفضى ذلك السر إلى ابنه أبى هاشم، وكل من اجتمع فيه هذا العلم فهو الإمام حقاً. واختلفت بعد أبى هاشم شيعته، خمس فرق فرقة قالت : إن أبا هاشم مات، منصرفاً من الشام، بأرض الشراة، وأوصى إلى محمد (هو أبو السفاح وأخوه المنصور) بن على بن عبد الله بن عباس ، وانجرت فى أولاده الوصية، قالوا ولهم فى الخلافة حق؛ لاتصال النسب، وقد توفى رسول الله – صلى الله عليه وآله وسلم – وعمه العباس أولى بالوراثة. (٨)

أما كيف انتقلت الإمامة من أبى هاشم، وهو علوى، إلى محمد بن على ، وهو عباسى فهذا مما لايفصح عنه النص، بل يغيبه لتفسير واقع متناقض كان يصطرع فيه البيتان العلوى والعباسى، على أنقاض ملك بنى أمية، فقد قيل للمنصور، إشارة إلى قسوته : يا أمير المؤمنين، لقد هجمت بالعقوبة، حتى كأنك لم تسمع بالعفو!. قال : لأن بنى أمية لم تبل رممهم، وآل على لم تغمد سيوفهم، ونحن بين قوم قد رأونا أمس سوقة، ولا تتمهد هيبتنا فى صدورهم، إلا

بنسيان العفو. (٩) وفى كتب التاريخ المتداولة أخبار خروج الفئات المناوئة على المنصور مما يبيّن الأرضية القلقة التى قام عليها حكمه.

ربما نغض الطرف عن مواقف الرواة الإخباريين (المؤرخين القدماء) ، وهم يتداولون هذه الأخبار، منذ تداولها الأول إلى أن وصلت إلينا، ونعلم أن للراوى موقفاً مما يروى، يؤثر فى روايته، إلا أننا لايمكن أن نغض الطرف عن المضمون المتوهج أبداً للنصوص المقدسة فى الفكر العربى، ذلك أن هذا الفكر استمد وجوده، بعد الرسالة السماوية، من الدعوة لها ونشرها فى أنحاء الأرض، وقد أتاحت له تلك النصوص، ولاسيما الأحاديث النبوية، فرصة امتلاك (الأمر) أو السيادة، وليس من المستغرب أن يدّعي أحد الرؤساء، فى وقتنا الراهن، أنه سليل الدوحة المحمدية، أو أن لها نسباً يتصل بآل بيت النبوة، فهو قرشى مخوّل بالحكم والتسلط على الناس، مادامت تلك النصوص متوهجة بمضمونها الموجّه، وكذلك كان الحال مع العباسيين، وهم أقرب اتصالاً بالنسب، ولهم حق فى الخلافة.

كانت ثنائية الخلافة / النبوة، فعالة فى بنية الخطاب السياسى العربى، منذ وقت مبكر، نتجاوز عن طلائعها اختصاراً، لنصل إلى الخطاب السياسى العباسى، حيث نراها تزين واجهة هذا الخطاب، لقد اصطنعوا صلتهم بها اصطناعاً، وأوصلوها إلى الرسول الكريم، كى يصدقها الناس، وبثوها على ألسنة الدعاة لهم، لنقرأ هذه التوليفة ونتأمل : أخبرنا القزاز قال : أخبرنا أبو بكر الخطيب قال : أخبرنا الحسن بن أبى بكر قال : أبو سهل، أحمد بن محمد بن عبدالله بن زياد القطان قال : أخبرنا محمد بن الفرج قال : حدثنى يحيى بن غيلان قال : حدثنا أبو عوانة عن الضحاك بن مزاحم، عن عبد الله بن عباس ، عن النبى أنه قال : منا السفاح والمنصور والمهدى.

وقال المنصور يوماً، ونحن جلوس عنده : أتذكرون رؤيا كنت رأيتها ونحن بالشراة ؟ فقالوا : يا أمير المؤمنين ، ما نذكرها. فغضب من ذلك وقال : كان ينبغى لكم أن تثبتوها فى ألواح، وتعلقوها فى أعناق الصبيان! . فقال عيسى بن على : إن كنا قصرنا فى ذلك، فنستغفر يا أمير المؤمنين، فليحدثنا أمير المؤمنين بها. قال : نعم رأيت كأنى فى المسجد، وكأن رسول الله فى الكعبة، وبابها مفتوح، والدرجة موضوعة، وما أفقد أحداً من العرب، ولا من القرشيين، إذا منادٍ ينادى : أين عبد الله؟. فقام أخى أبو العباس فتخطى، حتى صار على الدرجة،، فأخذ بيده فأدخل البيت، فما لبث أن خرج علينا، ومعه قناة لواء، قدر أربعة أذرع وأرجح، فرجع حتى خرج من باب المسجد، ثم نودي : أين عبد الله؟. فقمت أنا وعبد الله بن على، نستبق حتى صرنا إلى الدرجة ، فجلس فأخذ بيدى، فأصعدت فأدخلت، وإذا رسول الله، ومعه أبو بكر وعمر وبلال، فعقد لى وأوصانى بأمته، وعممنى كورها ثلاثة وعشرين كوراً، وقال :

خذها إليك أبا الخلفاء، إلى يوم القيامة (١٠). لقد تربّى ابن إسحاق وعاش آباؤه فى حمى القرشيين، فى بيت قيس بن مخرمة بن عبد المطلب (١١). وكلفه الخليفة المنصور العباسى القرشى، بكتابة تاريخ العالم منذ آدم إلى يومه ذالك، فوضع كتابه، والسؤال هنا عن التأثير السياسى فى كتابة المبتدأ.

يعد ابن إسحاق أول من صنف فى بدء الخلق(١٢)، وهذه العبارة تحتاج إلى تفسير؛ ذلك أن وهب بن منبه (ت١١٤هـ) صنف فى الموضوع نفسه (١٣)، ولكنه، كما يبدو مما بقى فى بطون الكتب من أقواله، لم يربط محتوى المبتدأ بتاريخ الدعوة الإسلامية، فانتهى فيه إلى آخر نبى قبل النبى محمد ﷺ، أما ابن إسحاق فجعل تاريخ الدعوة المحمدية تالياً لتاريخ دعوات الأنبياء السابقين، فكان كتابه فى المبتدأ والمغازى والسير (١٤)، ويعنى الفرق بين الكتابين ظاهراً أن نبوة محمد بن عبد الله ﷺ حلقة فى سلسلة نبوات الأنبياء السابقين، وهذا ما عليه القرآن الكريم والعقيدة الإسلامية، ولكنه يعنى أيضاً أحقية قريش فى الخلافة والنبوة، وبقاءها فيهم واستمرارها إلى أبى جعفر المنصور وأبنائه، وقد رأينا أنه أبو الخلفاء إلى يوم القيامة.

ومن بعد المنصور استقدم هارون الرشيد أبا حذيفة إسحاق بن بشر (ت ٢٠٦هـ)، وكان من رواة المبتدأ المشهورين، إلى بغداد، فكان يحدث فى مسجد ابن رغبان، على الرغم من اعتراض العلماء على رواياته (١٥)، ذلك أن الرشيد ومن سبقه من الخلفاء، كانوا يوظفون قَصص المبتدأ توظيفاً يؤكد أحقيتهم فى الحكم، وهو فى الوقت نفسه، يوجه أنظار الناس وجهة بعيدة عن رصد أفعالهم، إن القص، حين يظهر أيام الفتنة، كما نقل ابن الجوزى (١٦)، يلهى الناس عن رؤية الواقع، ويصرفهم إلى العيش فى ماضٍ مقدس وجميل. بغض النظر عن طبيعة مضمون، ولاتختلف الكتابة فى ظل السلطة بين حاكم وآخر، ذلك أنه تنهج مايلبى حاجة الحاكم، وعلى النسق نفسه روى أبو إسحاق الصابئ: أن عضد الدولة بن بويه أمره أن يؤلف له كتاباً فى أخبار الدولة الديلمية، فألف له تاريخاً سمّاه (التاجى)، فاتفق، وهو يؤلفه أن دخل عليه صديق له، فسأله عما يفعل، فقال: أباطيل أنمقها، وأكاذيب الفقها (١٧).

* * *

- الفضاء الثقافي: حملة العلم:

ربما يفهم من قول ابن خلدون (٨٢١هـ): إن حملة العلم فى الإسلام أكثرهم العجم (١٨) – أنه يريد نفسه، فهو من غير العرب (الموالى بالمصطلح القديم) تنويهاً بقدرته، أو إشهاراً لأعماله، أو مقارنة لتاريخه بتاريخ غيره من العلماء، ولكن ما أشار إليه حقيقة واقعة فى التراث العربى الإسلامى، فمنذ الانتصارات الحربية الأولى تدفق السبى على المجتمع، وأخذ يضخم طبقة العبيد (الموالى)، ويرفدها بأجناس من السبايا ماكانت تقع أنواعهم، ولا أعدادهم بيد العرب من قبل،

حين كانوا ينتصرون فى معارك صغيرة محدودة، صحيح أن الإسلام، على المستوى النظرى ، حاول تحجيم الطبقة التى ورثها من المجتمع الجاهلى، ولكن واقع الفتوح الإسلامية التى بدأت منذ خلافة عمر بن الخطاب، مد طبقة الموالى بنسغ مستمر، زاد فى كثرتها وفى مهامها، ثم فى تأثيرها فى البنية الثقافية للمجتمع العربى الإسلامى.

ونلحظ منذ البدء، انغماس الموالى الجدد فى العلم الإسلامى ، وشغفهم بالثقافة التى أشاعها القرآن الكريم، بوصفه المرتكز الذى استندت إليه جملة المعارف الجديدة والقديمة، واستمدت منه مبادئها وإجراءاتها ، وما نشأة أو تطور علوم اللغة والتاريخ والجغرافيا والفلك والطب وغيرها، إلا دليل ساطع على ذلك، ولكن المغيب فى معظم الدراسات التى اقتربت من هذه الفكرة، ثقافة هؤلاء الموالى الأصليّة، قبل أن يدخلوا فى الإسلام، أو ينشأوا تحت ظلاله ، مما عمل على مثاقفة متواصلة بين أفكار متباعدة الأصول، مختلفة المناشئ، نتجت عنها مؤلفات ما كان للفكر العربى وحده، أن يبتكرها، ويشقق منها المعارف والعلوم والفنون والآداب، كان هناك توليد عقلى؛ فعقول الناس من الأمم المختلفة كان يتناولها اللقاح، فالفارسى يحمل عقلاً فارسياً، ثم يعتنق الإسلام، ويتعلم العربيّة، فينشأ مزيج من العقلين، تتولد منه أفكار جديدة ومعان جديدة، واليونانى النصرانى، أو الرومى النصرانى ، أو العراقى اليهودى يخالط العربى المسلم، ويتبادلان الرأى والقصص والفكرة، فينشأ من ذلك فكر جديد، ومن ثم كان الأدب العربى بمعناه الواسع مزيج، طبع بالطابع العربى الإسلامى، فسميّ أدباً عربيا [١٩]، لقد كانت قبل الإسلام - كما وجد أحد الباحثين - أكثر من خمسين مدرسة، تتعامل علمياً مع تلك البضاعة الثقافية، الفلسفة الدينية العلمية التى سيطلق عليها، فى عصر التدوين، اسم (علوم الأوائل) وهى مدارس تمتد من مصر إلى فارس، وانطلاقاً منها كانت تنتشر موجات تنقل العلم إلى الأطراف، وقد لعبت الرحلات التجارية دوراً أساسياً فى هذا الانتشار.

فى نص خليفة بن خياط (٢٤٠ هـ) : أتى خالد بن الوليد عين التمر فحاصرهم حتى نزلوا على حكمه، فقتل وسبى، فمن ذلك السبى سيرين أبو محمد بن سيرين، ومنهم يسار كان عبداً لقيس بن مخرمة، من ولده محمد بن إسحاق بن يسار، صاحب السيرة، ومنهم نصير أبو موسى بن نصير ، ومنهم رباح، أبو عبد الله ،عبيد الله ابنى رباح، ومنهم هرمز يسمون بالبصرة الهرامزة، فى جماعة يبلغ عددهم أربعين[٢١] .

وعين التمر، وهى موضع قرب الحيرة، فى حدود العراق القديم (مسلحة للأعاجم) مدينة عسكرية أنشئت لحفظ حدود الأمبراطورية الفارسية فى ذلك الزمن، وفيها كنيسة كان الغلمان يتعلمون فيها [٢٢] ، والسبايا الذين ذكروا فى النص، يقتحم عليهم خالد بن الوليد بيعتهم، يجد أربعين غلاماً،

دراسات

يتعلمون الإنجيل [٢٣]، وهم في كنيسة من الكنائس الكثيرة التي كانت مبثوثة في المنظمة، تعنى بالكتاب المقدس وأخباره وقصه، فضلاً عن الفلسفة والطب والفلك، هؤلاء السبايا ستتحول أسماؤهم إلى شخصيات ثقافية فاعلة، تبنى عليها أسس العلوم و الآداب والمعارف العربية، ولايمر وقت طويل، حتى يغدو السبايا الخائفون شخصيات مهيبة محترمة، يأخذ التلاميذ والمريدون منها العلم، يتثقفون به وينقلونه إلى الأجيال اللاحقة :

– حمران بن زيان الفقيه، مولى أمير المؤمنين عثمان، روى عنه عطاء بن يزيد الليثي وعروة زيد بن أسلم، وبيان بن بشر، وعثمان ومعاذ بن عبد الرحمن وآخرون. قال قتادة : كان حمران يصلّي خلف عثمان، فإذا أخطأ فتح عليه. وعن الزهري : أن حمران كان يأذن على عثمان. وقيل : كان كاتب عثمان، وكان وافر الحرمة. طال عمره وتوفى سنة نيف وثمانين [٢٤].

– أبو عمرة سيرين، مولى أنس بن مالك، سمع عمر بن الخطاب، روى عنه ابنه محمد[٢٥]، وخلف سيرين ابنه محمد بن سيرين، الإمام شيخ الإسلام أبو بكر الأنصاري الأنسي البصري مولى أنس بن مالك خادم رسول الله – صلى الله عليه وسلم – تملكه أنس ثم كاتبه على ألوف من المال فوفّاه وعجل له مال الكتابة قبل حلوله، فتمنع أنس من أخذه، لما رأى سيرين قد كثر ماله من التجارة وأمل أن يرثه. أي أن المالك لايريد عتق المملوك، يريد أن يرث ماله الكثير، فحاكمه إلى عمر – رضي الله عنه – فألزمه تعجيل المؤجل. روى عنه قتادة وأيوب ويونس بن عبيد، وابن عون وخالد الحذاء، وهشام بن حسان وعوف الأعرابي وقرة بن خالد، ومهدي بن ميمون وجرير بن حازم وأبو هلال محمد بن سليم، ويزيد بن إبراهيم التستري وسعيد بن أبي عروة، وأبو بكر سلمى الهذلي وحيان بن حصين وشبيب بن شيبة ، وسليمان بن المغيرة وخليد بن دعلج. حدثنا يوسف بن عطية رأيت ابن سيرين قصيراً عظيم البدن له وفرة، يفرق شعره كثير المزاح والضحك، يخضب بالحناء، حدثنا هشام حدثني أصدق من أدركت محمد بن سيرين، وقال عوف الأعرابي : كان ابن سيرين حسن العلم بالفرائض والقضاء والحساب [٢٦].

– يسار أبو الحسن البصري، مولى زيد بن ثابت الأنصاري ، وكانت أم الحسن مولاة لأم سلمة أم المؤمنين المخزومية، تزوج بها في خلافة عمر، فولد له بها الحسن – رحمة الله عليه – وكانت أم سلمة تبعث أم الحسن في الحاجة، فيبكي وهو طفل ، فتسكته أم سلمة بثديها، وتخرجه إلى أصحاب رسول اله – صلى الله عليه وسلم – وهو صغير، وكانت أمه منقطعة إليها، فكانوا يدعون له، فأخرجته إلى عمر، فدعا له وقال : اللهم فقه في الدين، وحببه إلى الناس، روى عن خلق من التابعين، وأمم سواهم، وعن أبي موسى عن الحسن قال : شهدت عثمان يوم الجمعة قام يخطب، فقام إليه رجل فقال : أنشدك كتاب

الله. فقال عثمان : اجلس، أما لكتاب الله منشد غيرك؟! قال : ثم قام أو قام رجل غيره، فقال مثل مقالته، فقال له : اجلس، أما لكتاب الله منشد غيرك؟!. فأبى أن يجلس، فبعث إليه الشرط ليجلسوه، فقام الناس فحالوا بينهم وبينه، ثم تراموا بالبطحاء حتى يقول القائل : ما أكاد أرى السماء من البطحاء، فنزل عن منبره ودخل داره، ولم يصل الجمعة يومئذ، قال محمد بن سعد : كان الحسن – رحمه الله – جامعاً عالماً رفيعاً فقيهاً ، ثقة حجة، مأموناً عابداً ناسكاً ، كثير العلم ، فصيحاً جميلاً وسيماً[٢٧] .

* * *

نكتفي بهؤلاء عن البقية، وقد بلغوا أربعين؛ لنشير إلى الثقافة التي كان يحملها هؤلاء وإلى البيئة التى نشأوا فيها، فقد كان يسكن العراق أمم مختلفة، وتداولت عليه دول خلفت فيه مدنيتها وثقافتها ، وكان يسكنه قبيل الفتح الإسلامى ، بقايا من الأمم القديمة مثل الكلدان والسريان (الآرميين)، وكان يسكنه العرب النصارى، من إياد وربيعة، وكان يقيم به المناذرة الذين أسسوا ملك المناذرة، وكانت مدينة الفرس الساسانيين غالبة عليه؛ لأن آخر من حكمه ، قبل الإسلام هم الساسانيون، وظل فى أيديهم زمناً طويلاً إلى أن استولى عليه المسلمون فى أيام عمر [٢٨]، وهى، فى رأينا، المرجعية الثقافية التى استمد منها ابن إسحاق فكرة المبتدأ.

لتوضيح الصلة نذكر شيئاً من الثقافة (الأعجمية) التى كانت شائعة منذ الجاهلية، وهى معارف عامة، اكتسبها العرب لاحتكاكهم بغيرهم من الأقوام، ويعنينا هنا التركيز على التراث القصصى القديم، فقد كان النضر بن الحارث قدم الحيرة، وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس، وأحاديث رستم واسبفديار [٢٩] . وقال عبد الله بن مسلم الحضرمى : كان لنا غلامان نصرانيان، من أهل عين التمر، اسم أحدهما يسار، واسم الآخر جبر، وكان صيقلين يعملان السيوف، وكانا يقرآن التوراة والإنجيل ، فكان رسول الله ﷺ يمر بهما ويسمع قراءتهما، وكان المشركون يقولون : يتعلم منهما . [٣٠] ثم جاء ابن المقفع (ت١٤٢هـ) فترجم من الفارسية مايفهم من عنوانه، أنه قريب من موضوع المبتدأ، ولعل ابن إسحاق اطلع على هذه الكتب، وأفاد منها فى تأليف كتابه، مثل كتاب (خداينه نامه) وهو كتاب فى تاريخ الفرس، من أول نشأتهم إلى آخر أيامهم، وقد سماه ابن المقفع (تاريخ ملوك الفرس)، وترجم كذلك كتاب (آيين نامه) وفيه وصف لنظم الفرس وتقاليدهم وأعرافهم، وترجم كتاب (مزدك) فى سيرة الزعيم الدينى المشهور، وكتاب (التاج) فى سيرة أنو شروان[٣١] ، كما ترجم كتاباً آخر، كانت الفرس تعظمه؛ لما فيه من خبر أسلافهم وسير ملوكهم [٣٢] .

وماذهب إليه ابن خلدون معلم واضح فى بنية الثقافة العربية منذ أمد بعيد، فقد سأل عبد الملك بن مروان الخليفة الأموى،

الزهرى، وهو من العلماء العرب : من أين قدمت؟ قلت من مكة. قال : فمن خلفت يسودها؟ قلت : عطاء . قال : أمن العرب أم من الموالى؟ . قلت : من الموالى. قال : فيم سادهم؟ قلت : بالديانة والرواية. قال : إن أهل الديانة، والرواية ينبغى أن يسودا، فمن يسود أهل اليمن؟ . قلت : طاووس . قال : فمن العرب أو الموالى؟ قلت : من الموالى . قال : فمن يسود أهل الشام ؟ . قلت : مكحول . قال : فمن العرب أم من الموالى؟ قلت : من الموالى ، عبد نوبى ، أعتقته امرأة من هذيل. قال : فمن يسود أهل الجزيرة؟ قلت : ميمون بن مهران، وهو من الموالى. قال : فمن يسود أهل خراسان ؟ قلت : الضحاك بن مزاحم من الموالى . قال : فمن يسود أهل البصرة ؟ قلت: الحسن من الموالى . قال : فمن يسود أهل الكوفة؟ قلت : إبراهيم النخعى. قال فمن العرب أم من الموالى . قلت : من العرب. قال ويلك، فرجت عنى، والله ليسودن الموالى على العرب، فى هذا البلد، حتى يخطب لها على المنابر، والعرب تحتها. قلت : يا أمير المؤمنين ، إنما هو دين ، من حفظه ساد، ومن ضيعه سقط [٣٣].

وإذا كان هذا النص يقدم لنا دوافع واضحة لإنشائه، لعل أولها الدعاية للأمويين بأنهم أهل تسامح، وهم فى الواقع أهل عصبية ضيقة، وكذا سؤال الخليفة عن علماء مملكته، كأنه لا يعرفهم وهو يعرف كلاً منهم، ويتحسس بتأثير كل كلمة يقولونها، إلا أن الواضح من جانب آخر، كثرة هؤلاء العلماء وغلبتهم أهل مدنهم، فارتقوا إلى أن يكونوا مشهورين ، شهرة البلد الذين يعيشون فيه.

* * *

لنعد إلى ابن خلدون مرة أخرى ، ذلك حين أشار إلى الأعلام فى التأليف التاريخى فقال وقد دوّن الناس فى الأخبار، وأكثروا وجمعوا تواريخ الأمم، والدول فى العالم وسطروا، والذى ذهبوا بفضل الشهرة، والإمامة المعتبرة، واستفرغوا دواوين من قبلهم، فى صحفهم المتأخرة، هم قليلون لايكادون يجاوزون عدد الأنامل، ولا حركات العوامل ، مثل : ابن إسحق والطبرى، وابن الكلبى محمد بن عمر الواقدى، وسيف بن عمر الأسدى، وغيرهم من المشاهير المتميزين عن الجماهير[٣٤] . ولنغض الطرف عن أصول هؤلاء، وهى مختلفة، نجد أن ابن إسحاق معدود فى الأئمة المشهورين من المؤرخين، ويتعاظم أثره، حين يكون من المؤسسين للكتابة التاريخية، التى سوف يتربع على قمتها الطبرى (ت٣١٠هـ) فيما بعد .

ظهر ابن إسحاق فى عصر التدوين، العصر الذى أسس للثقافة العربية الإسلامية، وطبعها بطابعه المعرفى، وما نزال نتلقى المعلومات المدونة فى ذلك العصر، على ذمة من دونها، فقد كان العصر بمثابة تحول من نظام المعرفة العامة إلى نظام المعرفة المتخصصة، ومن تمركزها فى مدينة واحدة إلى توزعها فى مدن كثيرة، فقد شرع علماء الإسلام فى هذا العصر (١٤٣هـ) فى تدوين

الحديث والفقه والتفسير، فصنف ابن جريج بمكة، ومالك (الموطأ) بالمدينة، والأوزاعى بالشام، وابن أبي عروبة، وحماد بن سلمة وغيرهما بالبصرة، ومعمر باليمن، وسفيان الثورى بالكوفة، وصنف ابن إسحاق المغازى، وصنف أبو حنيفة الفقة والرأى [٣٥].

وإذا كان هذا النص يقصى من ابن إسحاق تأليفه (المبتدأ) وهو ما يعنينا هنا، ويبقى على (المغازى)، فتلك خاصة امتاز بها الفكر المتسلط على الثقافة العربية الإسلامية، وهو الوجه الآخر للتسلط السياسى، متمثلاً بالسيادة العربية التى ذكرناها أنفاً، المهم هنا تبين جهد إسحاق كاملاً، فقد ألف كتابه على ثلاثة أقسام : (المبتدأ والمبعث والمغازى)، وقد أفاد فى المبتدأ من وهب بن منبه (ت١١٠هـ)، الذى هو عند أغلب الباحثين، أول من وضع الهيكل القصصى لتاريخ العالم على أساس سلسلة الرسل والنبوات [٣٦]، ووهب من أبناء فارس له شرف [٣٧]، يروى عنه أنه قال : لقد قرأت اثنين وتسعين كتاباً، كلها أنزلت من السماء، اثنان وسبعون منها فى الكنائس، وفى أيدى الناس، وعشرون لايعلمها إلا قليل [٣٨]، فكانت له معرفة بأخبار الأوائل، وقيام الدنيا ، وأحوال الأنبياء – صلوات الله عليهم وسلامة – وسير الملوك [٣٩]، وقد وصل إلينا كتابه (التيجان فى ملوك حمير) ويعد مصدراً مهماً فى تاريخ اليمن القديم، وقد قال عن نفسه: يقولون إن عبد الله بن سلام (ت ٤٠هـ) كان أعلم أهل زمانه، وإن كعباً (ت٣٢هـ) أعلم أهل زمانه ، أفرأيت من جمع علمها، أهو أعلم أم هما [٤٠] ، فقد جمع مرويات هذين ، فضلاً عن روايته عن أهل الكتاب ونقله عن الكتب المقدسة.

أما موضوعات المبتدأ، فهي – على ما بقي منه فى الكتب – :

١– عمر الأرض، وخلق السماوات والأرض والبحار فى سبعة أيام، قصة آدم وحواء في الجنة، هبوط آدم إلى الأرض ، معرفته بأن أولاده يعمرونها، وأن الله سيجعل بمكة (البيت الحرام آمنا) ، أولاد آدم.

٢– نوح وأولاده وانتشار ذريته فى الأرض. والأقوام التى تنسب إليهم وألسنتهم.

٣– إسحاق بن إبراهيم، وقصة يعقوب بن إسحاق، والأسباط من ذريته، وقصة موسى وهارون، وموسى فى الوادى المقدس، وموسى وعصاه، وسحرة فرعون، وبقرة بنى إسرائيل ووفاة موسى.

٤– حزقيل وشموئيل وطالوت وجالوت وداود، وسليمان وصلته ببلقيس، وولد سليمان ومن بعده إلى زمن أرميا، وخراب بيت المقدس على يد بختنصر.

٥– أنبياء إسرائيل التالين، وقصة عيسى وحوارية [٤١].

يتطابق المخطط العام لمبتدأ وهب مع المجموع من مبتدأ ابن إسحاق ، فهو يبدأ حيث بدأ، ويمر بقصص الأنبياء على التسلسل نفسه، إلى قصة النبى جرجيس وهو آخر قصة، ومن هنا يتبين اعتماد ابن إسحاق على مبتدأ وهب، ولاسيما فى المواضع التى ينص فيها بالرواية عن وهب، وهى كثيرة، وهو

يذكر وهباً بالاسم الصريح أحياناً، وأحياناً أخرى يذكر أهل العلم، أو أهل العلم بالكتاب الأول، وأحياناً يقول : بلغنى ، أو يقال ، أو فيما يذكرون. وأغلب هذه الأخبار أو القصص يرجع إلى مرويات وهب عن تاريخ الأنبياء قبل الرسول الكريم، مما لم يرد تفصيله فى القرآن الكريم.

إذا كان وهب بن منبه أول من وضع كتب التاريخ القديم، حلقات الرسل والأنبياء، فإن ابن إسحاق ربط تاريخ الدعوة الإسلامية بالتاريخ القديم، وأوصل نسب الرسول الكريم بنسب أنبياء بنى إسرائيل ، فأحل العرب فى مكان تاريخى متصل، بعد أن كان تاريخهم لايتجاوز معداً بن عدنان، وهذا هو الفرق الحاسم بين الكتابين، وهو يفسر ، فى الوقت نفسه، سبب تأليف مبتدأ ابن إسحاق برعاية المنصور، الخليفة العباسى القرشى. كان المبتدأ صرحاً فى الفضاء الثقافى الذى بدأ بالتكون، فى أوائل الخلافة العباسية، حين بدأ عصر التدوين ، الذى هو بمثابة الأساس، أو الإطار المرجعى الذى يشد إليه، بخيوط من حديد ، جميع فروع هذه الثقافة ، وينظم مختلف تموجاتها اللاحقة [٤٢].

* * *

صورة ابن اسحاق

صورة المؤلف، وملامح شخصيته، ومديات أفكاره، تتحرك فى مخيلة من يكتب عنه، عليه أو له، وتثبت عندما يكتبها ، ويحفظها داخل كتابه ، الصورة الأخيرة نتاج الكاتب، صنع معالمها من موقفه هو أولاً، ومن الصور المنتجة من كتاب آخرين ، وصورة محمد بن إسحاق، كما تقدمها الكتب الكثيرة التى اقتربت منه، تخرج عن التقييد والحصر، فهى تمثل مزيجاً من الميول والنزعات، وملتقى لروافد انحدرت من أنحاء مختلفة، هى إنجاز لتفاعل ثقافى، ظهر عند تقاطع زمن الكتابة، بأرض الخلافة الإسلامية، لم يكن الزمن واحداً، ولم تكن الأرض كذلك، كان ابن إسحاق فى كل مقاربة ، يجبر على توليف أجزاء صوته وإكمال معالمها، لتنتقل إلى آخر، وهكذا ظلت صورته تنتقل من كتاب متقدم إلى كتاب لاحق ، إلى آخر كتاب وصل إلينا.

وهذه الآلية تعمل، لاشك، مع غير ابن اسحاق، من المشاهير والأعلام الذين امتلأت بهم كتب التراجم والرجال، وهى لاشك تنبثق من موقف الكاتب الشخصى، وجملة العوامل السياسية والدينية (المذهبية) والاجتماعية، وفى أحيان كثيرة العامل النفسى المغيب فى دراسة مناهج تأليف هذه الكتب، ولكنها مع ابن إسحاق، بارزة واضحة، أمام الباحث فى سيرته (صورته) ، وهى تمتد من أول تأليف فى تاريخ الرجال.

وإذا قلنا إن محمد بن إسحاق يمثل ظاهرة، فإننا لانبعد عن الحقيقة كثيراً، إذ التأمت فى صورته تناقضات وثنائيات ومستويات ، قلما تجتمع فى شخصية ثقافية، وليست صورته الشخصية بقادرة على تحمل هذا الكم الهائل المتناقض من الأقوال، فهو معدود فى الطبقات

الكبرى لابن سعد (ت ٢٤٠هـ) طبقات الصحابة والتابعين والخالفين، كما هو فى طبقات المدلسين لابن حجر (ت ٨٥٢هـ) شهور بالتدليس عن الضعفا، والمجهولين وعن شرفهم، وهو فى كتاب الثقات لأبى حيان (ت ٣٥٤هـ)، كما هو فى كتاب الضعفاء الكبير للعقيلى (ت ٣٢٢هـ)، وهو مذكور فى سير النبلاء للذهبى (ت ٧٤٨هـ)، كما هو فى كتاب المجروحين للقيسرانى (ت ٥٠٧هـ)، ثم هو مصدر من مصادر التاريخ والتفسير عند الطبرى، كما هو مطعون عليه غير مرضى الطريقة عند ابن النديم، وهو أمير المؤمنين فى الحديث، كما هو زنديق وكذّاب وقدرى (معتزلى).

وأمام كثرة تراجم ابن اسحاق، ولايكاد يغفله مؤلف، اخترنا ثلاث ترجمات له مختلفة، تعد المصادر الأساسية التى نقل منها من جاء بعد تواريخ تأليفها، على أن هذا لايمنع من الإفادة بقدر، من الترجمات الأخرى :

الأولى لابن سعد (ت ٢٣٠هـ) فى (الطبقات الكبري) [٤٣]، ولعلها من أقدم من ترجم له، وهو من الموالى، عاش أيام المأمون، وارتضى القول بخلق القرآن [٤٤]، ولكن لم يشع عنه ذلك فهو ثقة مستور [٤٥].

الثانية لابن النديم (ت بعد ٣٧٧هـ) فى (الفهرست) [٤٦] وهو شيعى معتزلى [٤٧].

الثالثة للخطيب البغدادى (ت ٤٦١هـ) فى (تاريخ بغداد) [٤٨] وهو من كبار الشافعية، تحاملت عليه الحنابلة بسبب آرائه الأشعرية [٤٩].

وسنهتم بالدرجة الأولى بهؤلاء بوصفهم مؤرخين، لأننا نبحث فى علاقاتهم بالمبتدأ، قصص الخلق والأنبياء، ومؤلفة، وسنترك البحث فى الحديث فى الحديث الشريف وعلومه مما أسهم به هؤلاء، إلا ما يتعلق بفن الرواية التاريخية.

* * *

الكتب الثلاثة : منهج التأليف :

كان للواقدى (ت ٢٠٧هـ) أستاذ ابن سعد، كتاب طبقات أيضا [٥٠]، مما يرجح أن يكون كتاب التلميذ تقليداً له، أو رواية له مع بعض الزيادات، فابن سعد إذن، مقلد لم يكن كتابه ابتكاراً خاصاً به، لكن كتاب الأستاذ فقد، فصار كتاب تلميذه عوضاً عنه، واشتهر فغيب الأصل، وإذا كانت هذه صلة تربط الكتاب بالمبتدأ، فإنها تنبع من آلية الاشتهار والتغييب التى وسمت الفكر عموماً، ولاتختص بكتاب واحد. جعل الرسول الكريم مرتكز الكتاب، فبدأ بـ (من انتمى إليه رسول الله ﷺ ومن ولده من الأنبياء) وفى هذا القسم يقدم ابن سعد نبذة من قصص الأنبياء، وينقل عن ابن إسحاق [٥١]، وقد استغرقت سيرة الرسول الكريم جزأين من الكتاب، ثم عمد إلى الصحابة والتابعين ومن بعدهم إلى زمنه، فجعلهم فى طبقات، وأفرد فى نهاية الكتاب طبقة للنساء، والطبقة تستغرق عشرين سنة تقريباً.

وكان ابن النديم مبتكراً فى كتابه، إذ لم يقلد أحداً، سبقه إلى ما وضع، فكان أول من أرّخ للكتب بالدرجة الأولى، ثم لمؤلفيها فى

دراسات

اللغة العربية، قال : هذا فهرست كتب جميع الأمم من العرب العجم ، الموجود منها بلغة العرب وقلهما ، في أصناف العلوم، وأخبار مصنفيها، وطبقات مؤلفيها، وأنسابهم وتاريخ مواليدهم ومبلغ أعمارهم وأوقات وفاتهم ، وأماكن بلدانهم، ومناقبهم ومثالبهم، منذ ابتدأ كل علم إلى عصرنا هذا، وهو سنة سبع وسبعين وثلاثمائة للهجرة (٥٢) . جعل كتابه في عشر مقالات، في كل مقالة مجموعة فنون، وهو ، بهذا المخطط البسيط، يحصر كل علوم عصره، ويذكرنا بتصنيف ديوى للعلوم:

المقالة الأولى ، ثلاثة فنون : في اللغات والخطوط، وكتب الشرائع ، والقرآن الكريم.

الثانية، ثلاثة فنون : في النحويين واللغويين.

الثالثة، ثلاثة فنون : في الأخبار والآداب والسير والأنساب .

الرابعة، فنان : في الشعر والشعراء.

الخامسة، خسمة فنون : في الكلام والمتكلمين.

السادسة، ثمانية فنون : في الفقه والفقهاء، والمحدثين.

السابعة، ثلاثة فنون : في الفلسفة والعلوم القديمة.

الثامنة، ثلاثة فنون : في الأسمار والخرافات والعزائم والسحر والشعوذة.

التاسعة، فنان : في المذاهب والاعتقادات.

العاشرة: في أخبار الكيميائيين والصنعويّين من الفلاسفة القدماء والمحدثين.

واتخذ الخطيب البغدادي بغداد (بلد المدائن) كما سماها ، مرتكزاً لكتابه ، فجعل المكان أساساً لبناء كتابه، ولايعني هذا أنه يكتب في الجغرافيا، إنما كانت الجغرافيا مدخله إلى التاريخ، ولم يكن الخطيب البغدادي متفرداً فيما فعل، فقد سبقه إلى فكرة الكتاب مؤلفون قبله منهم أسلم بن سهل الرزاز الواسطي (ت ٢٩٢هـ) في (تاريخ واسط)، وحمزة بن يوسف أبو القاسم الجرجاني (ت ٣٤٥هـ) في (تاريخ جرجان)، وهما يتخذان المكان منطلقاً إلى تراجم الرجال، كما فعل الخطيب البغدادي. قال : هذا كتاب تاريخ مدينة السلام، وخبر بنائها، وذكر كبراء نزالها، وذكر وارديها، وتسمية علمائها (٥٣) . ثم يعطف بعد وصف بغداد وتخطيطها ، إلى تراجم الرجال ، فكتب عن الخلفاء والأشراف والكبراء والقضاة والفقهاء والحديثين والقراء والزهاد والصلحاء والمتأدبين والشعراء، من أهل مدينة السلام الذين ولدوا بها، أو بسواها من البلدان ونزلوها، وذكر من انتقل منهم عنها ومات ببلدة غيرها، ومن كان بالنواحي القريبة منها، ومن قدمها أهلها، وما انتهى إليّ، من معرفة كناهم وأنسابهم ومشهور مآثرهم، وأحسابهم ومستحسن أخبارهم، ومبلغ أعمارهم، وتاريخ وفاتهم، وبيان حالاته، وما حفظ فيهم من الألفاظ عن أسلاف أئمتنا الحفاظ، من ثناء ومدح ، وذم وقدح، وقبول وطرح (٥٤) .

جمعنا بين هؤلاء المؤلفين، لأنهم ترجموا لابن إسحاق، وقد اعتمد ابن سعد على التسلسل الزمني في ترتيب طبقاته ، بدءاً بالرسول الكريم، ثم الصحابة، ثم التابعين،

من جاء بعدهم ، فهو مؤرخ تقليدى. واعتمد ابن النديم على تصنيف العلوم فى مجموعات، وتطرق إلى مؤلفيها، وخطوطها ونسخها، كان اهتمامه منصباً على المعرفة ، كيفما كانت، فهو مؤرخ معرفة واعتمد الخطيب البغدادى على المكان، فذكر ما يتعلق ببغداد من تخطيط ومناخ، ونستطيع أن نعدّ هذا تمهيداً لتاريخ من سكن المكان من أشخاص ، فهو مؤرخ سكان.

* * *

صــورة ابن إســحــاق عن المؤرخ التقليدي :

يمكن تقديم عناصر صورة ابن إسحاق عند ابن سعد كما يأتى :

– نسبه ، ويحتوى على اسمه ، وأصله العرقى، وهو من موالى أحد القرشيين، قيس بن مخرمة بن المطلب ، وكان أبوه من سبى عين التمر.

– أشهر أعماله الثقافية، أنه أول من ألف مغازى الرسول الكريم، وقد غيب ابن سعد القسم الأول من كتابه (المبتدأ) إذ نصّ على (المغازى) يريد سيرة الرسول الكريم.

– شيوخه وتلاميذه، وقد ذكر أربعة ممن روى عنهم، وأشار إلى رواية ابن إسحاق عن فاطمة بنت المنذر، زوجة والى المدينة هشام بن الزبير، وذكر فى موضع آخر عشرة ممن روى عن ابن إسحاق (٥٥).

– أسفار من المدينة إلى الجزيرة ، حيث صحب العباس بن محمد العامل عليها، وإلى الحيرة حيث صحب أبا جعفر المنصور، وكتب كتابه الكبير، وإلى الرى حيث صحب المهدى.

– وفاته فى بغداد.

– موقف العلماء منه بين موثق له ومستضعف.

وعلى الرغم من أن ابن سعد ترجم لابن إسحاق مرتين، والتكرار يدل على التوكيد عادة، إلا أننا لا نجد اهتماماً مميزاً، وسبب التكرار أنه ذكره فى المرة الثانية، اعتباراً لبغداد، ومن سكن فيها من العلماء، على منهج المؤلف مع غير بغداد من المدن، ومع غير ابن إسحاق من العلماء. ولم يأخذ ابن إسحاق فى طبقات ابن سعد، حيزاً يناسب أهميته وتأثيره ، فقد ترجم له فى صفحتين، من كتاب يقع فى ثمانية أجزاء، ومر الكاتب بأولية تألفيه (المغزى) مروراً عابراً ، وهى الأصل فيما كتب غيره من العلماء، حتى قيل: لو لم يكن لابن إسحاق من الفضل، إلا أنه صرف الملوك عن الاشتغال بكتب لايحصل منها شىء، إلى الاشتغال بمغازى رسول ﷺ ومبعثه، ومبتدأ الخلق، لكانت هذه فضيلة سبق بها، ثم من بعده صنفها قوم آخرون ، فلم يبلغوا مبلغ ابن إسحاق منها (٥٦).

والصورة التى نقف أمامها باردة ساكنة، يمكن أن تكون لأى من العلماء، ممن لم يكن على شاكلة ابن إسحاق، ذلك أن فى سيرته كثيراً من المواقف التى تستدعي التثبيت؛ لتكوين صورة مناسبة لشخصية مؤثرة فى

دراسات

تراث أمة، من ذلك تقويم اثنين من العلماء لابن إسحاق، لنقرأ هذا النص :

تكلم فيه رجلان، هما هشام بن عروة ومالك بن أنس، فأما هشام بن عروة .. فقد قيل له : إن ابن إسحاق يحدث عن فاطمة بنت المنذر. قال : وهل كان يصل إليها؟ .. وهذا الذى قاله هشام بن عروة، ليس مما يجرح به الإنسان فى الحديث، وذلك أن التابعين مثل الأسود وعلقمة من أهل العراق، وأبى سلمة وعطاء ومن دونهما من أهل الحجاز، قد سمعوا من عائشة ، دون أن ينظروا إليها سمعوا صوتها، وقبل الناس أخبارهم، قبل أن يصل أحدهم إليها، حتى ينظر إليها عياناً، وكذلك ابن إسحاق كان يسمع من فاطمة، والستر بينهما مسبل، أو بينهما حائل، من حيث يسمع كلامها، فهذا سماع صحيح، والقادح فيه غيرمنصف. وأما مالك، فإنه كان ذلك منه مرة واحدة، ثم عاد له إلى ما يحب ، وذلك أنه لم يكن بالحجاز أحد أعلم بأنساب الناس وأيامهم، من محمد بن إسحاق، وكان يزعم أن مالكاً من موالى ذى أصبح وكان مالك يزعم أنه من أنفسهم ، فوقع بينهما لهذا مفاوضة ، فلما صنف مالك الموطأ، قال ابن إسحاق : ائتونى به ؛ فإنى لأوسعهم . فنقل ذلك إلى مالك، فقال : هذا دجال من الدجاجلة، يروى عن اليهود. وكان بينهم ما يكون بين الناس، حتى عزم محمد بن إسحاق على الخروج إلى العراق ، فتصالحا حينئذ، فأعطاه مالك عند الوداع ، خمسين ديناراً ونصف ثمرته تلك السنة، ولم يقدح فيه مالك، من أجل الحديث، إنما كان نكر عليه تتبعه غزوات النبى ﷺ عن أولاد اليهود، الذى أسلموا وحفظوا قصة خيبر، وقريظة والنضير، وما أشبهها من الغزوات عن أسلافهم، وكان ابن إسحاق يتتبع هذا عنهم، ليعلم ذلك من غير أن يحتج بهم، وكان مالك لايروى الرواية ، إلا عن متقن صدوق فاضل يحسن مايروي ، ويدرى مايحدث [٥٧].

ويلاحظ فى هذا النص حركة الشخصية، وتفاعلها مع محيطها ، وتأثيرها فى الأحداث، مما يقربها من الواقع كثيراً، ومن يطلع على تفاصيل حياة ابن إسحاق ، يتساءل عن سبب إغفال ابن سعد لهذه المواقف، وغيرها كثير، لاسيما أن ابن إسحاق توفى فى (١٥٠هـ) قبيل مولد ابن سعد فى (١٦٨هـ) . أغلب الظن أن شهرة ابن اسحاق كانت سبب ذلك، فقد عد المزى خمسين راوياً [٥٨] له، وقال الذهبى : وأمم يصعب استقصاؤهم ويبعد إحصاؤهم [٥٩] ، وهم موزعون على البلدان فى المدينة والجزيرة والرى وبغداد، وهؤلاء كانوا يزاحمون ابن سعد الذى كان يروى كتب أستاذه الواقدى، ومنها كتاب التاريخ والمغازى والمبعث [٦٠] ، وهو كما يظهر من عنوانه فى موضوع كتاب ابن إسحاق.

* * *

صورة ابن إسحاق عند مؤرخ المعرفة :

قدم مؤرخ المعرفة ابن النديم صورة سيئة

لابن إسحاق، وعلى الرغم من أنه الوحيد الذى ذكر له كتاب (الخلفاء)، فإن شكل الصورة من روايات تشوه أخلاق الرجل:

- مطعون عليه، غير مرضى الطريقة، يغازل النساء.
- توضع له الأشعار ويدخلها فى كتابه، فصار فضيحة بين رواة الأشعار،
- أخطأ فى النسب.
- ينقل العلم عن اليهود والنصارى، يسميهم أهل العلم الأول .
- أصحاب الحديث يضعفونه ويتهمونه.
- وفاته.
- كتبه، كتاب (الخلفاء) وكتاب (السيرة والمبتدأ ، والمغازى) .

وربما يبدو الأمر غريباً، إذ تذكرنا أن الكاتب شيعى معتزلى، وكان ابن إسحاق قد اتهم بأنه كان قدرياً (معتزليا) وكان يتشيع[٦١] ، ولعل ابن اسحاق بعيد عن أن يكون شيعياً، وقد لازم أصحاب السلطة العباسية، العباس بن محمد، ابن السفاح، ولازم المنصور، وابنه المهدى، وهؤلاء معروفون باستغلالهم للعلويين، فى أول الدعوة ثم بانقلابهم عليهم ، وقد خرج على حكمهم كثير من أبناء الأئمة العلويين، وكان مصيرهم القمع والقتل، فليس من المنطق تصديق تهمة تشيع ابن إسحاق، أما الاعتزال، فهو أسهل تهمة يلصقها الخصم بخصمه، مادام الفكر الأشعرى سائداً. ولسنا فى موقف الدفاع عن ابن إسحاق أو غيره، لأننا نطمح أن تكون مقاربتنا للظاهرة موضوعية، تستفيد من تحليل المواقف رصد آليات التفكير ، وتستخلص من التفاصيل كشف العوامل المؤثرة فيها، دون إطلاق حكم، أو ترجيح رأى.

ويهمنا من الصورة التى كوّنها ابن النديم، وضع الأشعار فى كتاب ابن إسحاق (المبتدأ والمبعث والمغازى) وهذه القضية تستلزم دراسة مستفيضة متعمقة، تخرج الموضوع من دائرة انتحال الشعر (نسبته إلى غير قائله) إلى دائرة تداخل الأنواع الأدبية ، وهى حالة موجودة بكثرة فى التراث العربى، فالشعر يتداخل مع السرد القصصى فى (أيام العرب) وهى نوع أدبى قائم بذاته، ويتداخل مع (المثل)، ومع (الرسائل الأدبية) ، وإذا توسعنا فى معنى الأدب وجدنا الشعر يتداخل مع اللغة والتفسير والتاريخ والجغرافيا، ولايعنى هذا التداخل أن الشعر كان ديوان العرب، فهو الوسيلة الملائمة لتسجيل المعارف، إنما يعنى الوظيفة السردية التى يؤديها الشعر، فى بنية النص، مما يشكل وحدة عضوية، لايمكن معها فصل الشعر عن النوع الذى التحم معه.

ويعنى بالخطأ فى النسب أنه نسب الرسول الكريم إلى من لم يكن الرسول نفسه ينتسب إليه، وذلك أن الرسول الكريم كان إذا انتسب لم يجاوز فى نسبه معد بن عدنان بن أدد، ثم يمسك ويقول : كذب النسابون [٦٢] . وكان ابن إسحاق قد أوصل النسب النبوى إلى آدم : محمد بن عبد الله بن عبد المطلب، واسم عبد المطلب شيبة، بن هاشم، واسم هاشم عمرو، بن عبد مناف، واسم عبد مناف المغيرة، بن

قصى بن كلاب بن مرة بن كعب بن لؤى بن غالب بن فهر بن مالك بن النضر بن كنانة بن خزيمة بن مدركة، واسم مدركة عامر، بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان بن أد، ويقال: أدد بن مقوم بن ناحور بن تيرح بن يعرب بن يشجب بن نابت بن إسماعيل بن إبراهيم، خليل الرحمن، بن تارح، وهو آزر، بن ناحور بن ساروغ أخنوخ، وهو إدريس النبى - فيما يزعمون والله أعلم - وكان أول بنى آدم أعطى النبوة وخط بالقلم، بن يرد بن مهليل بن قينن بن يانش بن شيث بن ادم[٦٣]. ويندرج فعل ابن إسحاق ضمن الفكرة العامة التى ألف كتابة لتحقيقها، وهى ربط تاريخ الدعوة الإسلامية بتاريخ الأنبياء السابقين، عن طريق إيصال نسب الرسول بنسب أنبياء بنى إسرائيل، ولما كان الرسول من قريش، والعباسيون من قريش، والأئمة من قريش، فإن إمامة العباسيين واجبة، وهى حق لهم، كما كانت للرسول ولقريش.

وانتقد ابن إسحاق؛ لأنه كان قد كتب فى السير، أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط، وأشعار النساء، فضلاً عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف[٦٤]. والفكرة، فى رأينا، أن ابن إسحاق كان يكتب، وفى ذاكرته نصوص سردية، ذات طابع ملحمى شعرى، تحكى تاريخ الأمة، بلسان جمعى، لانستطيع الآن، التثبت من تلك النصوص، ولكن ملاحم اليونان وأساطيرهم، وقصص ملوك الفرس، ربما كانت النموذج الذى احتذاه ابن إسحاق فى كتابه، والنظرة الفاحصة للكتاب تؤيد أنه أراد أن يضع ملحمة عربية إسلامية، أبطالها شخصيات دينية، ذات قدرات خارقة، تقصّ أحداث التاريخ بأسلوب جمعى. ولما كانت الملاحم القديمة شعراً، فربما كان وضع الشعر فى الكتاب إشارة إلى ذلك الأصل، لاسيما أنه شعر منحول، لايعرف قائله، ولكنه، من جانب آخر، شعر الجماعة الكائنة فى عصر تدوينه.

أما عن نقله العلم عن اليهود والنصارى، وتسميتهم أهل العلم الأول، فالكاتب يشير إلى مصادر ابن إسحاق فى المبتدأ، وقد ذكرنا أنه اعتمد على وهب بن منبه فى هذا، واعتمد أيضاً على نقله مباشرة من علماء الكتاب المقدس، وسمّاهم: أهل العلم الأول بأحاديث أهل الكتاب (فى قصة موسى)، وأهل التوراة (يوم الخلق)، وقد تدسست الرواية عن هؤلاء بطرق مختلفة، أشهرها عمن أسلم منهم مثل: عبد الله بن سلام ويامين بن يامين ووهب بن منبه وكعب الأحبار وابن التيهان وبجيراً الراهب[٦٥]، ولكن (العلم الأول) كان منتشراً فى الفضاء الإسلامى منذ زمن مبكر، ففى أخبار أبى الجلد أنه كان يقرأ (الكتب)، وكان يقرأ القرآن فى كل سبعة أيام، ويختم التوارة فى ستة،[٦٦]، ويبدو أنه هو الذى كان يكاتبه ابن عباس، يسأله عن البرق[٦٧]. ولاشك فى أن أخبار الأنبياء والأديان السماوية السابقة للإسلام، كانت معروفة فى الجزيرة العربية

قبل الإسلام، وكانت مسطورة (مكتوبة) أيضاً عند أصحابها، وهى (أساطير الأولين) التى اتهم الرسول الكريم بالنقل عنها، كما كان فى مكة نفسها، والمدينة وخيبر ونجران وصنعاء وغيرها ، من كان يعرفها (٦٨) .

* * *

صـــورة ابن اســـحـــاق عند المؤرخ السكاني

للمدينة دلالة خاصة عند الخطيب البغدادى ، فقد شاهد مدنًا كثيرة، أولها القرية التى نشأ بها درزيجان (٦٩) ، والبصرة ونيسابور والشام ومكة وعكبرا (الدجيل فى العراق الآن) وأصفهان والدينور وهمدان والرى والكوفة وصور ودمشق، وكان يطلع على ما فى هذه المدن من علوم ، ويلتقى من بها من العلماء (٧٠)، وكانت بغداد، من بين المدن، هى الدنيا (٧١) ، وعلماؤها علماء الدنيا، فالكتابة فى بغداد، وفى سكانها تعنى الكتابة عن كل الدنيا.

قدّم الخطيب صورة لشخصية ثقافية فاعلة مؤثرة، خالدة بحياة العلم فيها ، ومن أول وهلة نحس بتثمين الخطيب لابن إسحاق، واحترامه له، وقد تجسد ذلك فى أمرين : خروجه على نظام ترتيب الأعلام ؛ لأجل ابن إسحاق، قال : لم أر فى جملة المحمديين الذين كانوا فى مدينة السلام، من أهلها والواردين إليها، أكبر سناً، وأعلى إسناداً، وأقدم موتاً منه، ولهذه الأسباب المجتمعة فيه، افتتحت كتابى بتسميته، وأتبعته بمن يلحق به من أهل ترجمته، ولولا ذلك لكان أولى الأشياء تقديم ترجمة محمد بن أحمد، على ماعداها من الأسماء ، اقتداءً بما رسمه لنا أئمة شيوخنا (٧٢)، وتخصيصه مايقرب من عشرين صفحة لترجمة ابن إسحاق، وهى أطول ترجمة فى الكتاب. وتتكون الترجمة من العناصر الآتية :

- مقدمة، فيها ترجمة موجزة.
- نسبه.
- الاختلاف فى كنيته ، أبى بكر، أو أبى عبد الله. وقد كانت فى صفحة كاملة.
- تسمية قدماء شيوخ ابن إسحاق الذين أدركهم ، وبعض حكاياته عنهم.
- مناقب ابن إسحاق، ومعرفة حاله.
- إتهامه بالقول بالقدر.
- ثناء أهل الحديث عليه.
- كلام أهل الحديث فى جرحه وتعديله.
- الاختلاف فى تاريخ وفاته. فى حوالى صفحتين.

وتنبني على محتويات هذه العناصر كل المعلومات الخاصة بابن إسحاق، المثبتة فى الكتب اللاحقة، لايكاد يشذ عنها شئ، ذلك لأن المؤرخين اعتمدوا على ما فى تاريخ بغداد مما يخص ابن إسحاق، أو غيره ، ونستطيع تثبيت صورة ابن إسحاق عند الخطيب البغدادى، على أنه أوضح صورة له، تجمع ما قيل فيه ما له ما عليه، وبذا تتوازن ملامحه، وتتكامل سيرته. وإحترام الكاتب لابن إسحاق، وإعطاؤه مايستحقه من مكان

دراســــات

فى الكتاب، وتقديم ترجمته على ترجمة غيره، كل ذلك يتطابق مع عشق الكاتب لمدينته ، وإعجابه بها، فكأن ابن إسحاق، من خلال صورته الكاملة، يمثل وجهاً بغدادياً، نموذجاً للعلم الذى تأسست عليه الحضارة العربية.

يعنينا تسليط الضوء على ما يتعلق بالمبتدأ، وقد ذكر الخطيب البغدادى خبر تأليفه، وصححه : دخل محمد بن إسحاق على المهدى، وبين يديه ابنه، فقال له : أتعرف هذا يا بن إسحاق؟. قال : نعم هذا ابن أمير المؤمنين . قال : اذهب ، فصنف له كتاباً، منذ خلق الله تعالى آدم – عليه السلام – إلى يومك هذا. فذهب فصنف له هذا الكتاب، فقال له : لقد طولته يا بن إسحاق! ، اذهب فاختصره. فذهب فاختصره، فهو هذا الكتاب المختصر، وألقى الكتاب الكبير فى خزانة أمير المؤمنين. وقيل : صنف محمد بن إسحاق هذا الكتاب فى القراطيس، ثم صيّر القراطيس لسلمة، يعنى بن الفضل، فكانت تفضل رواية سلمة على رواية غيره؛ لحال تلك القراطيس . قال الشيخ أبو بكر ـ الخطيب البغدادى ـ : هكذا قال هذا الراوى : دخل ابن إسحاق على المهدى وبين يديه ابنه. وفى ذلك عنده نظر، ولعله أراد أن يقول : دخل على المنصور، وبين يديه المهدى ابنه، لأن ذلك أشبه بالصواب ، والله أعلم(٧٣) . وقد نص على الكتاب فى إشارته إلى اهتمام ابن اسحاق، قال : وكان عالماً بالسير والمغازى وأيام الناس، وأخبار المبتدأ وقصص الأنبياء(٧٤) .

بالانفتاح على العلاقة بين المنصور والمهدى، نجد خبراً يوصى فيه المنصور ابنه، بالرجوع إلى كتاب محفوظ فى صندوق عليه قفل، يقول الخبر: كان للمنصور سفط، فيه دفاتر علمه، وعليه قفل لايأمن على فتحه، ومفتاحه أحداً، وكان حماد التركى يقدم إليه ذلك السفط، إذا دعا به، فإذا غاب حماد أو خرج، كان الذى يليه سلمة الخادم، فقال المهدى : انظر هذا السفط، فاحتفظ به ، فإن فيه علم آبائك، ما كان وما هو كائن إلى يوم القيامة، فإن أحزنك أمر فانظر فى الدفتر الأكبر، فإن أصبت فيه ما تريد، وإلا فالثانى والثالث، حتى بلغ سبعة، فإن ثقل عليك، فالكراسة الصغيرة، فإنك واجد فيها ما تريد(٧٥) ، فهل كان كتاب ابن إسحاق واحداً من هذه الكتب؟■

الهوامش :

١– التاريخ العربى والمؤرخون ، شاكر مصطفى، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٣ . (١ :٥٨) .

٢– صحيح البخارى محمد بن إسماعيل البخارى (ت٢٥٦هـ) تحقيق مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، اليمامة ـ بيروت الطبعة الثالثة ١٤٠٧– ١٩٨٧ . رقم الحديث ٤٢١٥ .

٣– مسند أحمد ، أحمد بن حنبل (ت ٢٤١هـ) مؤسسة قرطبة، مصر (د.ت) رقم الحديث ١٠١٣٤ .

٤– قصص الأنبياء (عرائس المجالس) أحمد بن محمد الثعلبى (ت ٤٢٧هـ) . المكتبة الثقافية، بيروت (د.ت) : ٢ .

٥– مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (ت٨٢١هـ)، دار القلم، بيروت الطبعة الخامسة ١٩٨٤ . (١٩٦) .

دراســـات

وصف الخيل في شعر الأندلسيين أثناء العهد الطائفي

د . مفتاح محمد عبد الجليل(*)

توطئة ...

من الموضوعات الطريفة التى انطوى عليها شعر الوصف عند شعراء الأندلس فى عصر ملوك الطوائف موضوع «وصف الخيل» وهو أحد الجوانب الممتعة فى الشعر العربى القديم فأغلب الشعراء المتقدمين تغنوا بالفرس والفروسية ، ونوهوا بمحامد الفرسان وبطولاتهم فى ميادين الوغى إبتداء من مهلهل سيد ربيعة إلى فارس عبس عنترة بن شداد، والملك الضليل إمرؤ القيس وحتى عصر البارودى والرصافى، والمهدوى، وحافظ إبراهيم ، ومن جرى مجراهم فى الوصف وصوغ المطولات والقصائد الجياد.

وقد تتبعت أوصاف الفرس وصفات الفارس فى الشعر العربى الأندلسى فوجدت تراثاً واسعاً ، وأشعاراً كثيرة، وضروباً مختلفة من الوصف والتنوية والتصوير الرائع فاكتفيت بمرحلة محددة مرجياً بقية المراحل إلى عمل بحثى آخر.

أولاً : الفروسية في شعر الأندلسيين : «عصر ملوك الطوائف»

عند الاقتراب من الأشعار الأندلسية، ومحاولة النظر فيها ينبغى فهم البيئة التى انتجتها فهى أشعار متباينة الموضوعات والألوان والقيم الفنية ، وكان للطبيعة الأندلسية الوارفة أثر بالغ فى تشكيلها وحبك فنونها. (١) .

وقد وجد أهل الأندلس من السكان الجدد الذين نتجوا عن تصاهر اجتماعى غير متجانس فرصة الاستقرار داخل بلاد جميلة و أرض خصبة، كثيرة الغلال والخيرات والمياه العذبة فاختاروا البقاء بين صفوف النعيم والبذخ غير أن دماء العروبة والإسلام تسللت إلى عروقهم من جديد فلم يغفلوا عن الفروسية والفرس وتمثلوا صورة الفارس وفضائله فى العديد من أشعارهم ، وكأنهم يحاولون التغنى ببعض مآثرهم، وذخائرهم القديمة ،وقد اهتم شعراء الأندلس بالخيل وألوانها، واهتموا كذلك بها، وبصفاتها إلا أن ما نجده من وصف فى آثارهم لاينطبق على الفرس العادى، وإنما هو

---

* باحث ليبى

وصف للفرس الأنموذج والمثال» [٢] .

أمّا الميز والأوصاف التى نوه بها الشعراء عند وصف الفرس وذكر محاسنه فلا تختلف عن الميز والمحاسن التى تغنى بها قدامى الشعراء العرب فاختص وصفهم بذكر أوصاف البدن والأطراف والسرعة والرشاقة والخفة واللون وما فى حكم هذه الفضائل والصفات من ميز وسمات نادرة، وتباين الشعراء فى طرائق الوصف والتمييز بين فرس وآخر، وتفننوا فى نعت الخيل، والمفاضلة بينها منتفعين فى تقييمهم لها بما ورثوه عن الأجداد من أخبار الفروسية والفرسان ، ونجاحه وأن الخيول وسيلة العرب فى أحوال الحرب والسلم، وظلت أحد الوسائط المتاحة عند نشوب المعارك والخصومات فالأندلسى يجتهد مثل غيره من أهل البلاد فى ركوب الفرس، ومنافسة الفرسان فى رياضة الفروسية وألوان السباق التى عنى به الأندلسيون أسوة بغيرهم فى ذلك العهد.

على أن شعراء الأندلس تميزوا عن المشارقة فى وصف الخيول فاختصوا بتبيان ألوانها وأوصافها فى طابع فريد ظهر فيه المزج الصريح بين الطبيعة ومظهرها الخلاب ومنظر الفرس الجميل، وما يحويه من محاسن راقية، وهذا ما أشار إليه الوزير أبو بكر بن الملح حين قال : [٣] (طويل) .

وأشـهب تجلوه المعـانـى كـأنه
تـزين مـنه زنـدها بـســـوار

وأشـقـر نـورى يهـب كـأنه
وقد قدحته الحرب محبس نار

وأدهم كـالليل البـهـيم تعلقت
به تحت كم الفـجـر كف نهـار

وقد انعكست قيمة الفرس والفروسية ومنزلتها على التراث الأدبى والفكرى فتنافس الكتاب والشعراء فى التنويه والإشادة بالخيل وأوصافها، وفرسانها وأصولها، وأنواعها ، وتفانوا فى العناية بمحاسنها فى مؤلفات واسعة مبسوطة ، ولأن سبق أهل المشرق إلى هذا النوع من التأليف والدرس فإن المغاربة أكثرو منه ، وأجادوا فيه (*) لما كان عليه وضعهم الحربى من تذبذب بسبب الفتن الداخلية والمخاطر الخارجية التى تتربص بالمسلمين بين الفينة والأخرى [٤] فهم أكثر الناس افتقاراً للخيل والتدرب على ركوبها قبل حدوث الأزمات والشدائد المرتقبة.

١- الفرس . أصله ، ونسبه :

جعل الأندلسيون أصل خيولهم ـ مثل المشارقة ـ الفرس (أعوج) وهو حسب القصة الشائعة فى القديم سيد خيل داود عليه السلام، وقد ورد ذكرها فى القرآن الكريم عند قوله تعالى «ووهبنا لداود سليمان نعم العبد إنّه أواب، إذ عرض عليه بالعشِي الصافنات الجياد فقال : إنى أحببت حب الخير عن ذكر ربى حتى توارت بالحجاب. ردوّها على

* من مؤلفات المغاربة التى وضعوها حول الخيل والفروسية. كتاب الحلية لابن هذيل وكتاب مطلع اليُمن والإقبال لابن جزّي .

فطفق مسحاً بالسوق والأعناق، (٥) وفى هذا المعنى ورد قول أبو عبد الله محمد بن جزى: (طويل) (٦)

وأجـــرد جـــرار الأعنة فـــارح
كميت وخير الخيل قدّاحها الكمت

تسامت به الأعراق فى آل أعوج
ولا عوج فى الخلق منه ولا أمت

وفى أشعار الأندلسيين إشارات صريحة إلى أصول خيولهم فما كان منها منسوباً إلى جياد مشهورة كان له فضل التقديم والإشادة، ومن ذلك فرس جذيمة بن مالك الأزدى والمسماة بالعصا، وكان صاحبها ملكاً على الحيرة من قبل المناذرة، وقد ذكرها الأعمى التطيلى حين قال : (بسيط) (٧)

عـصـا جـذيمة إلا مـا أتيح لـهـا
من أمر موسى فجاءت وهى ثعبان

وفى نسب الخيول وأصولها وردت أشعار كثيرة عند الأندلسيين وكانت تلك الأشعار دلالة واضحة من دلالات الحفاظ على الانتماء، والعناية الفائقة بالأنساب والأصول لما لها من تأثير فاعل فى تحقيق الحضور الذاتى وكسب الهوية ومعانى الوطنية والعروبة.

وقد تباينت أنساب الخيول وأنواعها فمنها خيول الحرب وخيول السباق، وخيول الصيد، وخيول الزينة التى ينتفع بها فى الحفلات والمآدب والمهرجانات العامة والخاصة، وهى على تنوعها وكثرة أصولها كانت محببة إلى نفوس العرب الأندلسيين حتى أنهم آثروها على مخلتف الأشياء الأخرى فأحسنوا تربيتها، وتدريبها، وحرصوا على وصفها، وخلع الأسماء الرفيعة عليها (٨).

٢- لونه وصورته :

حرص الشعراء الأندلسيون على ذكر اللون عند وصف الفرس والتنوية بمحاسنه، ولذلك كثر الوقوف عند ألوان الخيول بصورة ملفتة للانتباه، وفى ظني يرجع ذلك إلى براعة الأندلسيين فى تلقيح الخيل، وتأصيلها مثلما كانت براعتهم فى تلقيح الشجر وتطعيمه، وهذا ماجعلهم يقسمون الخيل وبحسب ألوانها إلى الأنواع الآتية :

أولاً : الأدهم :

وهو الأسود اللون ، ويشبهونه أحياناً بالليل المظلم، ومن ذلك وصف ابن زمرك من (الكامل): (٩)

مـن أدهـم كـــالـــلـيـل إلا أنـــه
لم يرض بالجـوزاء حلى عـذار

أما ابن الخطيب فقد أبدى إعجابه بالفرس الأدهم فشبهه بزنجيه تبتسم فتبدو أسنانها البيضاء، وهنا جمع لطيف بين غرّة الفرس ولونه الأدهم، وهو قوله : (بسيط) (١٠)

وأدهم اللون إن أبداك غـــرتـه
تخـال زنجـيـة تفـتـر عن يقق

وفى بعض الأحيان يشبه الأندلسيون الغرّة فى الفرس بالنجم، وهو ما كشف عنه قول ابن زمرك (طويل) : (١١)

وغـــرّته نجم به تتـــوقـــد
له البـدر سـرج والنجـوم مـقلّد

ويعد أكرم الخيول من هذا النوع ما كان منها محجلاً أي يرى فيه بياض في قوائمه. وهو ما ذكره ابن اللبانة حين قال (كامل) : (١٢)

لله طرف جـال بابن مـحـمـد
فـحـوتْ به حـوباؤه التـأمـيـلا
لمـا رأى أن الـظـلام أديمـه
أهدى لأربعة الهدى تحجيلا

على أن العديد من شعراء المرحلة تفننوا في وصف الأدهم ونعته أمثال الرمادي، وابن سعيد ، وابن حمد يس، وغيرهم ممن ذكروا الخيول بأحسن وصف وأجمل تصوير.

ثانياً : الأشهب :

وهو نوع آخر من الخيول ويقابل الأدهم من جهة اللون، ومن ألمع الشعراء الأندلسيين الذين نوهوا بالفرس الأشهب وأجادوا وصفه أبو الصلت أمية فربط بينه وبين مناظر الطبيعة الأندلسية ، وقال: (خفيف) (١٣)

وأشـهب كـالشـهـاب أضـحـي
يلوح في مـذهب الجـلال
قـال حـسـودي وقـد رآه
يخبُ تحـتي إلى القـتـال
من ألجم الصـبح بالثـريا
وأسـرج البـرق بالهـلال

وأما ابن زمرك فإنه أغرق شعره في وصف الخيل حتى سبق إلى محاسن نادرة، فهو يشبه الفرس الأشهب بالإصباح لوناً وحلية، فيقول (طويل) (١٤)

فأشهب كالإصباح لوناً وحلية
جلوت به ليـلاً من النقع أربدا

وأما ابن مجبر فقد وصف فرسه الأشهب الذي علته خطوط ضاربة إلى الأحمرار ومتداخلة فصارت في نظره سطوراً خطها كاتب من غير ترتيب ، ولطختها الفرس بذيلها قبل جفاف حبرها، فقال (طويل) : (١٥)

وأشـهب فـضيّ الأديم مـدنرّ
عليه خطوط غير مفهمة حرفا
كما خطط الزاهي بمهرق كاتب
فـجرّ عليـه ذيله وهو مـاجـفّـا

ويبدو من خلال الشواهد السابقة أن الأشهب من أبرز الخيول العربية المفضلة عند الأندلسيين من جهة اللون ولذلك ورد تشبيهها بأنماط متباينة من ملامح الطبيعة الخلابة في تلك الأنحاء.

ثالثاً : الأبلق

وهو كل فرس يجمع في لونه بين بياض وسواد، وقد ذكره العرب في أشعارهم ونعتوه بنعوت مخصوصة بينما وصفه الأندلسيون على طريقتهم فالرمادي يصفه قائلاً (طويل) (١٦)

وأبلق من شـرط الكمي لزينة
وإحـراز مـيـدان ويم قـتـال
له لبب من شـهـبـة بين دهمة
كـعـام صـدود بعد يوم وصـال

وذكره ابن الخطيب فشبهه بالعين الحوراء في نصاعة البياض، وشدة السواد ، وقال (بسيط) :(١٧)

وأبلق شغفت حور العيون به
كأنما عطفتها نسبة الحدقِ

وفى معظم الدواوين الشعرية الأندلسية تتضح عناية الشعراء بوصف الخيل وألوانها ، والتنافس فى ذكر أوصافها ومحاسنها لما لها من مكانة سامية فى نفس الشاعر وبيئته ، وهى على كثرة أنواعها، وصفاتها ظلت أبرز الموضوعات الأدبية فى المنظوم والمنثور من أدب الأندلس عبر عصوره المختلفة.

رابعاً : الأشقر :

وهو الفرس المشرب بياضه حمرة، وله فى أعماق كل فارس مرتبة مميزة، وفى اعتقادى أن هدوء لونه يبعث على هذا الوجه من التفضيل ، وقد أشاد به ابن خفاجة من البسيط. فقال : [18]

وأشقر سائل فى وجهه وضحٌ
كما تصوّب نجم الرجم فى شفق

أمّا ابن زمرك صاحب الوصف الرفيع للخيل والفروسية ، فإنه شبه الأشقر بالبرق الخاطف. فقال (طويل) : [19]

وأشقر أعدى البرق لوناً وسرعة
ولكن له دون البروق التقدمُ

ووصفه فى موضوع آخر فقال (كامل) : [20]

أو أشقر حلىَّ الجمال أديمه
وكساه من زهو جلال نضار

على أن الفرس الأشقر إذا خالط شقرته السواد كان ورداً، وهو ما نبه إليه ابن الملح حين قال: (طويل) : [21]

فمن سابح ورداً تجلبب خلقة
بنسج دم قبل النتاج حمار

وقد تعددت أوصاف الأشقر، وذكر أغلب الشعراء العرب فى القديم والحديث، وتغنى الأندلسيون فى الكثير من أشعارهم الحربية بأوصاف هذا اللون من الخيول فخلعوا عليه محاسن عدة، وجعلوه أفضل خيولهم الأصيلة.

خامساً : الأصفر :

وهذا اللون من الخيول ذكره الأندلسيون ، ونعتوه بنعوت طريفة ومن ذلك قول ابن زمرك (طويل) : [22]

وأصفر فى ثوب الأصيل قد ارتدى
وربتما ودت حلاه الأصائل

وإذا كان الفرس أغرّ أصفر شبهوه بالشعمة، وكشف ابن سعيد عن هذا التشبيه فى شعره حين قال : (كامل) [23]

أو أصفر قد زينته غرّة
حتى بدا كالشمعة الصفراء

أمّا الغرّة التى تبدو على جبين الفرس فتشبه لمفردها بالشمس، وفى قول ابن زمرك «طويل» : [24]

وأصفر قد ودَّ الأصيل جماله
وقد قدَّ من برد العشى جلاله

إذا أسرجوا جنح الظلام ذباله
فغرّته شمس تضئ محاله

وفى ذيله ذيل الظلام إذا ارتدي

وقد تنوعت تشبيهات الغرة والعنق والذيل،

وما هو مخالف لبقية البدن فى الفرس الأصفر حتى بلغت حدّ الطرافة مما يؤكد ملاحة اللون وامتيازه عند الأندلسيون فى الأدب ونحوه

٣- بدنه ، وتكوينه العضوي :

عنى الأندلسيون بالخيل عناية فائقة، وميزوا بين أنواعها من ناحية الطول أو القصر، والنحافة أو البدانة وحرصوا على التنوية بالمحاسن والصفات الظاهرة فابن زمرك ينعت فرساً صلباً ملموماً فيذكر قوة بدنة فيقول (كامل) : (٢٥)

من كل ملموم القوى عبل الشوى
مـرخى العنان مـحـفـز جـوّال

أما تناسق أطراف جسمه وتناسب أعضائه فقد كان للشعر مهمة وصفها الواضح عند قول التطيلى (طويل) (٢٦) .

وجـرد عناجـيج ذكـور يكِدّها
على الموت مرد معلمون ذكور

وبالنسبة للقصر فهو يختص بالشعر عامة فى كافة أنحاء البدن، وهو ما وصفه ابن الخطيب (كامل) بقوله : (٢٧)

من كل منجـرد أغـرّ مـحـجلَ
يرمى الجـلاد به أغـرّ مُـحَـجَّلُ

وفيما يتصل بمنبت الشعر ، والذنب والأذن والظهر فابن خفاجة كان أول من ذكر ذلك حين قال : (طويل) (٢٨)

طويل سبيب العرف والعنق والشوى
قصير عسيب الذيل والأذن والظهر

وأما الشعر الظاهر فى محدب الرقبة، وفى العنق فقد كان محل الوصف والنعت عنده ، فقال (طويل)(٢٩)

وأبـلـق خــوار العـنـان مـطـهـم
طويل الشوى والشأو أقود أتلعا

وقد استرعى مظهر النحافة فى البطن والورك والجنب اهتمام ابن الخطيب فذكر ذلك عند قوله (بسيط) (٣٠)

ياقائد الخيل تردى فى أعنتـها
هزلى الأباطن والأنساء والصفق

وفى صفة الضمور وخفة اللحم واكتناز الجسم به وبخاصة فى منطقة البطن فأبو محمد المصرى أشار إلى تلك الخصيصة المحمودة فى الجواد . فقال (بسيط) (٣١)

أغنى بمهر هضيم الكشح ذى هيف
كـأنّ أجـزاءه جـأب على نسب

وعادة العرب أن تشبه الخيل فى ضمورها بالقسى، وفى نحافتها بالنبال وفى الاستقامة بالقنا، وتلك التشبيهات وردت عند التطيلى فى قوله (خفيف) (٣٢)

ضـمـراً كـالقـسى مطردات
كـالقنا مـسـتـشـفـة كـالنبالِ

ومن القيم الملحوظة فى ذكر الخيل والتنويه بمحاسنها

وأوصافها ما امتاز به فن التشبيهات حين عمد الشعراء الأندلسيون إلى تصوير الجواد ونعته من خلال الطبيعة المحيطة بهم ، ومن بين صور التشبيه الطريف تلك الصور التى رسمها ابن الخطيب حيث شبه عنق الفرس من ناحية طوله بجيد ذكر النعام. فقال (كامل) (٣٣)

جيد كما التفت الظليم وفوقه
أذن ممشقة وطرف أكحلُ

أمّا المرونة فقد شبهها ابن الزقاق بالغصن مستلهماً الصورة من الطبيعة فالوارقة فالفرس مرن مرونة الغصن إذا أصابه النسيم ، وهو قوله : (سريع) (٣٤)

له تليل مثلما ينثني
غصن به ريح الصبا تلعبُ

ولا سبيل هنا لتتبع الصفات والمحاسن فالشعراء الأندلسيون توفروا على وصف الخيل الأصيلة فاقتفوا منابتها ونعتوها بأحسن النعوت، وحوصوا على بيان أوصافها لما لها من أهمية بالغة فى حياتهم ، وأثر كبير فى ماضيهم وحاضرهم المشهود.

وفى مختلف المناحى تظل الفروسية مجال الرفعة والشرف وكلما كان الجواد أصيلاً موصوفاً بصفات محمودة كان صاحبه محل تكريم وتقديم فى صدور المجالس ، ولهذا جعل الأندلسيون للخيل المميزة ثلاث محامد مخصوصة، هى الحركة - السرعة والخفة - الصهيل .

١- الحركة ...

تعد حركة الفرس من حركة الفارس وخفة ركوبه فإذا كان الفرس نشيطاً ، حسن القفز والخطو والكر والفرّ كان الفارس مجيداً فى فروسيته، وهذا الأمر لايختلف فى حال الشدة والبأس أو حال الفرح والسرور، وهو دلالة كافية على رباطة الجأش وكفاية الفارس وثباته قال ابن مجبر (طويل) (٣٥)

له حلبة الخيل العتاق كأنها
نشاوى تهاوت تطلب العزف والقصف

وقد نوه الشعراء الأندلسيون بالخيل تنويهاً كبيراً عند دخولها ميدان الوغى فابن الزقاق يصف جواداً غير عابئ بظروف المعركة المحتدمة فكأنه نشوان بخمرة العجب والكبرياء.

فيقول (كامل) (٣٦)

يمشى الونى تحت الوارس فى الوغى
متبخترات مشية النشوان

أما ابن حمديس فإنه يصف جواده فيذكر حركة إقباله وإدباره فى عجب وكبرياء مصوراً تلك الحركة بتشبيه طريف يعقده بين هذا الجواد، وجوارح الطير وذكر النعام فيقول (كامل) (٣٧)

وتراه يدبر كالظليم بردفه
عجباً ويقبل كانتصاب الباشق

وبالنسبة لابن دراج القسطلى فإنه نظر إلى الخيل من خلال دورها الحربى فى الميدان حين تدافعت نحو الأعداء فعبرت الماء كالسفن باتجاه مواقع الخصوم ، فقال : (كامل) (٣٨)

والخيل والأبطال تجهد خلفها
الأيشط على الخليل مزارها
حتى عبرن خليج دوير كأنها
سفن ترامى بالحتوف بحارها

وهذه الصور المتزاحمة التى خصّ بها شعراء

ملوك الطوائف فى الأندلس خيول المسلمين التى مازالت تحتل مقاماً مرموقاً فى النفوس تؤكد إلى أقصى حد المدى الذى بلغه إعجاب العرب بالفروسية وركوب الخيل، وبخاصة وأنهم ركبوها فى فتوحاتهم فكانت لهم عوناً فى أوقات الحرب والسلم على السواء.

٢- السرعة ..

من أمثل الصفات المطلوبة فى الجواد سرعته، وقوة انطلاقه، وسميّ الفرس جواداً لأنه يجود بالسرعة فى العدو، فيسبق إلى هدفه، ومن هنا كان قول ابن مجبر (طويل) : (٣٩)

تأوله لفظ الجواد لأنه

إذا ما أردت الجرى أعطاكه ضعفا

أما ابن الزقاق فوصفه لسرعة جواده فى العدو فوق الأرض الحجرية فطريف ممتع وهو : متقارب، (٤٠)

تلهبت الأرض من عدوه

فأورى بزند الصفا الصلد نارا

وبالنسبة لحازم القرطاجنى فقد أعجبه عدوّ الجواد فوصف سرعته حين قال :

(طويل) :(٤١)

وكل جواد خفّ سنبكه فما

يمسّ الثرى إلا مخالسة فرطا

وفى أغلب الأشعار الأندلسية إشادة ملحوظة ووصف صريح لميزة السرعة فى العدو فكل جواد سريع فى الجرى يعد أفضل مرتبة، وأجود أوصافاً لتمكنه من الفضيلة المطلوبة فى الفرس الأصيل، ولذلك يشترط العربى فى الأندلس وسواها شروطاً بدنية فى جواده حتى يضمن سرعة عدوه فى الميدان وفوزه على الخصوم والأقران فى كل حلبة وسباق.

٣- الصهيل :

يعتبر العرب صهيل الجواد دلالة ظاهرة على أصالته ولذلك ميزوا الخيل العتاق التى تنتسب إلى جذور عربية بأصواتها ، حتى أن ابن الزقاق ذكر ذلك فى شعره، فقال :

(سريع)(٤٢)

صهيله عن عتقه مفصح

وخلقه عن سبقه معرب

وفى موضوع آخر من شعره ينعت صهيل الجياد نعتاً مخصوصاً فيقول : (كامل) (٤٣)

أو ما غدا بجياده فتبخترت

مرحاً ورجعت الغناء صهيلا؟

وقد وصف ابن زمرك موقفاً من مواقف الحرب فوقف عند مشهد متميز تظهر فيه حركة الخيول وصهيلها متجاوباً مع تكبير الفرسان أثناء مقارعة الأعداء فيقول

(كامل)(٤٤)

يتجاوب التكبير فى جنباتها

فتعيده غرّ الجياد صهيلا

وهناك شعور بالتجاوب النفسى العميق بين الفارس وفرسه يتجسد فى صهيل مميز يصدر عن الجواد فيحيل الموقف إلى لحظة تلاحم وانسجام بينهما فيزداد ثبات الفارس على صهوة جواده، ويقوى عزمه وحزمه وبخاصة أثناء المعركة عند مجابهة الخصوم، وذلك ما قصد إليه ابن دراج القسطلى حين قال :

(طويل) [٤٥]

سوابق هيجاء كأن صهيلها
يجاوب تحت الخافقات شعارك

على أن صهيل الجواد مرتبط فى بعض الأحيان بصاحبه فما إن يبدو له حتى ينبهه بصهيله وبذلك أضحى الصهيل لوناً من التشوق والحنين المتبادل بينهما، وهو ما نبه إليه ابن خفاجة حين قال (طويل) [٤٦] .

ولما انتحى ذكر الأمير استخفه
فحفّض من لحن الصهيل ورفعاً
حنيناً إلى الملك الأغر مردداً
وشجواً على المسرى القصيّ مرجعاً
فعن حبّ إبراهيم أعرب صاهلاً
وفى نصر إبراهيم كسرّ مدرّعاً

ومعظم الفرسان يفهمون طبائع جيادهم ويحاولون الاقتراب منها، والتعرف إلى أحوالها ، ويحرصون على تدريبها، وصونها ، وحفظها من الآفات والدواهى.

٤- عدته وتجهيزه

حظى الجواد بعناية الفرسان فى مختلف العصور الإسلامية وبخاصة فى البيئة الأندلسية التى عرفت مظاهر الترف والبذخ والرفاهية أكثر من غيرها، وفى عصر ملوك الطوائف ارتفع مستوى اللهو والترفيه والتفسخ حتى بلغ حد الاستهتار والعبث، ولذلك لقى الفرس رعاية مميزة عند أهل الفروسية وطبقات الوجهاء والأمراء والسادة فأضحى أحد الرموز الجمالية، والرياضية فضلاً عن كونه وسيلة حرب وقتال ولذلك تنافس الجميع فى تجهيزه، وإحتفاء الحسن على عدّته، ومن بين مكونات طقمه وعدته ـ اللجام والسرج والنعل.

أولاً ـ اللجام / ويكون فى فم الجواد ، وهو مصنوع من الحديد ، ومعه الحكمتين والعذارين والسير، ويتضح لى أن الأندلسيين تفننوا فى صنعه، وإبداعه حتى أن بعض الوجهاء جعلوه مفضضاً أو مذهباً، ولهذا شبهوه بالتاج الملكى ـ وهو ما كشف عنه الرمادى حين قال : (كامل) :[٤٧]

يزهى بتحلية اللجام كما زهي
ملك محلّى الرأس بالأكليل

وفى بعض الأحيان توضع فى اللجام أجراس صغيرة فتبدو فى لمعانها مثل جملة كواكب ، قال ابن زمرك (طويل) [٤٨]

محياك بدر بالصياح معمم
وطرفك ريح بالكواكب ملجم

وأما المقود ، والرس فيشبهونه بخصال شعر الحسان وهو وصف ابن اليمانى حين قال : (طويل) [٤٩]

لها من ذؤابات الحسان مقاود
ومن لبد الأسد الوارد لبود

ثانياً ـ السرج :

وهو ما يوضع على ظهر الفرس ليقعد عليه الفارس أثناء ركوبه، ويبدو فى شكله وهيئته هاله مضيئة تشتمل على زخارف ونقوش أنيقة، وفى صنعه تنافس أهل الأندلس فأكثروا

من أنواع السروج وأحسنوا نقشها وتزيينها . قال ابن زمرك وهو مما ينقش على السروج (متقارب) [٥٠]

أنا السرج فوقي سراج الملوك
ووسطى السلوك وبدر التمام
وشكلي في الحسن شكل الهلال
ورقمي يزرى بزهر الكمام

وقد يشبهه البعض بالبدر لما يبدو فيه من الحسن، وروعة الصنع ، وإبداع التزيين والنقوش ، ومن ذلك وصف ابن زمرك حين قال : (كامل) [٥١]

من كل برقٍ بالثريا ملجمٌ
بالبدر يسرج والأهلة تنعل

وفي معظم الحواضر الأندلسية ظهرت صناعة السروج وملحقاتها كأحد الحرف المهمة لاتصالها المباشر بالحياة العامة والخاصة ولهذا اتضح التنافس بين الصناع المهرة وكثرت أنماط السروج وأنواعها بصورة ملحوظة.

ثانياً : النعل :

وهو قطعة معدنية من الحديد توضع بإحكام على حافر الفرس لوقايته وحفظه من كل ما يؤذيه أثناء العدو ولما عليه شكلها من استدارة واضحة فقد شبهها الشعراء بالهلال، وأولهم ابن زمرك عند قوله من (البسيط) [٥٢]

وأدهم ملء صدر الليل تنعله
أهله فوق وجه الأرض يبديها

وقد أبدى ابن بقى إعجابه بحافر جواد فشبهه بثغر حسناء ورأى أنه أحق بالتقبيل من غيره . فقال «بسيط»

من كل مضمطمر الكشحين حافره
أحق من مبسم الحسناء بالقبل

وفي مختلف الظروف يكون النعل وقاية للفرس من كل أذيً يعرض له في طريقه سواء أكان في معركة حربية أو حفل بهيج. وإذا كانت عدة الفرس وتجهيزه من أهم الوسائط المعينة على ركوبه فإن حسن تربيته وتدريبه وتأصيله من بين المقومات المهمة التي تجعله جواداً معدوداً بين الخيول الأخرى فلا يقتصر استخدامه على مهمات حربية وقتالية بل يدخل المناسبات البهية وحلبات السباق والمتنافس الرياضي، وقد كشف الرمادي هذه الجوانب فقال: (كامل) [٥٤]

في سرعة الأوهام ليس كجريه
في البعد إلا خلبة الآمال
ذو منظر حسن تضمن مخبراً
حسناً فكان لزينة وقتال

وكما أن الخيول تتمايز في سرعتها وعدوها فإن هناك فروقاً أخرى تختص بضمورها، وتناسق أعضائها، وشكلها ولكن الفارس المجيد للفروسية لايخطئ الأوصاف المميزة للفرس السريع ويقدر على ترويضه وركوبه فيسلس له قياده، وينجح في مهمته باقتدار. ومن أجمل الوصف ما جاء على لسان ابن حمد يس الصقلي الذي لفت انتباهه فرس أدهم كان المعتمد بن عباد أمير أشبيلية يؤثر ركوبه على غيره من الخيول . فقال : [٥٥]

ومنغمس فى صبغة الليل يمتطى
إلى آجل الآساد قيد الآوابد
يختم يمناه قبيعة صارم
كما قد طغى من سنبل الهام حاصد
يكر فكم جسم على الأرض ساقط
صريع ، وكم روح إلى الجو صاعد

أما سرعة الجواد فقد جعلت ابن حمديس يصورها فى لمع البرق الذى يدعه الفرس خلفه عند العدو من كثرة الكبوات حتى أنه من سرعته يكاد يخرج من ظله : (كامل)[٥٦]

يجرى ولمع البرق فى آثاره
ومن كثرة الكبوات غير مفيق
ويكاد يخرج سرعة من ظله
لو كان يرغب فى فراق رفيق

وقد تباينت مظاهر الوصف والتنويه بالفرس والفارس فى الشعر الأندلسى على تباين مراحله وعصوره بيد أن الاهتمام بوصف الخيل وذكر محاسنها كان من أبرز الموضوعات التى تطرق إليها الشعراء والأدباء منذ مراحل بعيدة فى تراثنا القومى العريق .

الخلاصة :

انتهى هذا الاقتفاء اليسير للخيل وأوصافها وألوانها وما يتصل بها من ميز وخصائص إلى القيم التالية :

أولاً : الفروسية فن عربى أصيل ورياضة رائعة امتازت بعمقها التاريخى، وأهميتها التراثية الفريدة، وكانت العناية بها فى عصر ملوك الطوائف عناية مخصوصة للحاجة إليها فى أيام الحرب وأوقات السلم.

ثانياً : تنافس الأندلسيين فى امتلاك الجواد الحسن كان ملحوظاً فى آثار شعرائهم، وفوق ذلك تميز بينهم خيار الفرسان الذين ذكرهم الشعراء، فأشادوا ببطولاتهم النادرة فى الكر والفر أثناء المعارك والحروب الأندلسية.

ثالثاً . مزج الوصف بقيم الجمال الطبيعى فالشعراء يصفون الجواد وصفاً جمالياً مقروناً بأجمل الصور المنبثقة عن البيئة الخضراء التى ولد بين أحضانها ، وهذه سمة فارقة فى وصف الخيل عند شعراء الأندلس فى جميع العصور.■

المصادر والهوامش :

١- ينظر. نفخ الطيب فى غصن الأندلس الرطيب . أحمد بن محمد المقرى التلمسانى (ت ١٠٤١هـ) تحقيق / محمد محى الدين عبد الحميد (ط/الأولى ١٩٤٩م) منشورات مطبعة السعادة . مصر ١/١٠٢ .
٢- حلية الفرسان وشعار الشجعان . ابن هذيل ، على بن عبد الرحمن . تحقيق . محمد عبد الغنى (ط / الأولى ١٩٤٩م) دار نهضة مصر ص ١٥٢ .
٣- الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشنتريني. مخطوط بدار الكتب المصرية . أدب ٢٣٤٧ ، القاهرة / مصر . جـ ٢/٢٩٥ .
٤- ينظر، التشبيهات من أشعار الأندلس لابن الكتانى . تحقيق : د. إحسان عباس . (ط / الأولى ١٩٦٦م) منشورات دار الثقافة . بيروت لبنان . ص ١٩٠ - ١٩٦ .
٥- سورة ص / الآية ٢٩-٣٢ .
٦- الإحاطة فى أخبار غرناطة لابن الخطيب . لسان الدين . تحقيق / عبد الله عنان (ط / الأولى ١٩٥٥م) منشورات مصر ٢/٢٥٦ .
٧- قلائد العقيان . للفتح بن خاقان. تحقيق . محمد العنابى. (ط / ١٩٦٦م) تونس . ص ٣١٥.

الملف

ملف الرواية الجزائرية

- مقدمة -

الرواية الجزائرية : شاعرية تحبو وواقعية بلا ضفاف

د . خيرة حمر العين *

اتـخذت الرواية الجزائرية من مناقضات الواقع وقضايا المجتمع فضاء للامتصاص الأدبى ، متمثلاً بادئ الأمر فى الإلتزام الواقعى والإيدولوجى، وذلك فى فترة مابعد الاستقلال . وبالرغم من أن الثورة التحريرية كانت المجال الخصب لتفعيل البعد الدرامى فى السردية الجزائرية إلا أنها لم تتعد - فى معظمها - التسجيل الحرفى لواقع مرير لايتغير، واكتفت بالتقاط المسار التاريخى لتشكل بذلك، الثورة التحريرية مايشبه الإلتزام القومى.

أما شعرية السبعينيات فقد أفرزت أدباً إلتزم إزاء قضايا المجتمع (المرأة، الأرض ، الواقع بكل سلبياته وتناقضاته) ووضع على عاتقه مسؤولية ترميم الشرخ الذى أحدثه الاستعمار فى الذاكرة والثقافة الجزائريين.

لقد خرج الأدب الروائى الجزائرى بأبطال شرعيين، غير معزولين عن شرطهم التاريخى والاجتماعى، بل إن ارتباطهم بواقعهم الذى هو فى صميم ارتباطهم برحم الأرض جعل منهم أبطالاً حقيقيين، ونسخة عن معاناة شعبهم، وقد برزت أسماء روائية (سواء إبان الاستعمار أم بعده) كان لها دور كبير فى تأسيس الرواية الجزائرية ومن أمثال هؤلاء - على سبيل المثال - عبد الحميد بين هدوقة فى «ريح الجنوب»، الطاهر وطار فى «الزلزال»، و«الشمعة والدهاليز»، رشيد بوجدرة فى «ألف وعام من الحنين»، محمد ديب فى «البيت الكبير»، مالك حداد فى «رصيف الأزهار لايجيب»، وأسينى الأعرج فى «نوار اللوز»، مولود فرعون فى «نجل الفقير» ، كاتب ياسين فى «نجمة»، وغيرهم من الروائيين وكتاب القصة الذين تمرسوا بفن الكتابة الأدبية لتأتى أحلام مستغانمى فى نهاية القرن الماضى بروايتها الشهيرتين «ذاكرة الجسد» و «فوضى الحواس» مفجرة شاعرية وجدانية متعالية بالرمز وسحر التراجيديا ، ومتجاوزة الأفق التقليدى لغة، وبنية، وإحساساً. لاشك فى أن البناء الفنى للرواية الجزائية قد تأثر بالكتاب الفرنسيين بحكم العلاقة التاريخية والجغرافية، وظل كبار الروائيين الجزائريين يكتبون باللغة الفرنسية فيما هم يترجمون انفعالاتهم وأحاسيسهم ، وهموم شعبهم، ويعبرون عن

* باحثة جزائرية .

مآسيه، وخيباته، وتطلعاته ولم يستطع مالك حداد احتمال كونه منفياً فى لغته العربية الأم فظل محترقاً بشجونها.

غير أن مفارقة اللغة / الهوية لم تمنع من تحقيق المعادلة السردية لدى أولئك الكتاب فقد «ظل كاتب ياسين للجيل الماضى على أن الحرية لا يمكن أن يكون لها ثمن سوى الدم، وقد كانت نجمة بالنسبة له هى الجزائر نفسها، الوطن الجريح».

لقد ارتبط الأدب الجزائرى زمناً طويلاً بالنضالية الجمالية، وهو يعرب من خلالها عن كفاح الشعب ورغبته فى التحرر، ثم مالبث أن اتخذ من تلك الجمالية مقوماً فنياً لتمثل قيم المجتمع فضلاً عن مجابهة تناقضات الواقع، وصراعات الذات فى مواجهة مصيرها وبعثها عن المثال. وقد تطلب ذلك تحولاً فى بنية الخطاب الروائى ولغته، وتعزز بانفتاح السرد على رؤى وجماليات مغايرة.

وما تزال الرواية الجزائرية تتحسس موقعها فى متون الرواية العالمية، وهى تتطلع إلى تجديد نسيج الفكر، وتأصيل مبدأ الاختلاف مما قد يساعد فى ظهور القارئ المختلف.■

ملف الرواية الجزائرية

النقطة المتحولة في الخطاب الروائي الجزائري
جمالية القص وسلطة النص

د . حفناوي بعلي *

مقاربة في تحولات الخطاب الروائي

ظهرت فى الجزائر بعد الحرب العاليمة الثانية - رغم محاربة الاستعمار للغة العربية - محاولات روائية، وبخاصة عند «أحمد رضا حوحو» ، الذى يعد أول من كتب القصة الطويلة بطريقة فنية، حيث نشر قصة «غادة أم القرى» سنة ١٩٤٧ ، وهى قصة عدّها الكثير من الدارسين باكورة الإبداع الروائى فى الجزائر، ثم جاء بعده عبد المجيد الشافعى ونشر قصة طويلة من نوع المذكرات الشخصية، قريبة الشبه بالرواية التعليمية، أو رواية التجربة الشخصية بخاصة، تحت عنوان «الطالب المنكوب» . ثم حدث توقف تام لأكثر من سبب، ولم تطل علينا أية محاولة قصصية طويلة، أو رواية إلى ما بعد الاستقلال .

ولعل السبب فى تأخر ظهور الرواية فى الجزائر ، يعود إلى غياب الحركة النقدية، التى غيبت بدورها «المصطلح الروائى، وترتب عن ذلك عدم وضوح الرؤية ومفهوم الرواية، وظلت لغة الكتابة الفنية لغة لم تستطع أن تسعف الروائى، كوسيلة للتعبير، وذلك لأن لغة الرواية، لغة متميزة صقلت فى بوتقة البساطة والدقة ، وتطورت بواسطة الصحافة عن لغة الحياة اليومية، حتى أصبحت الرواية فيما بعد بأنها نثر واقعى، ولكون هذه اللغة التى تعلمها الكتاب لغة تراثية رصينة، تعتمد على بلاغة الأسلوب وجمال الألفاظ . والرواية كما عرفت عن الغرب وعند العرب فى فترة متأخرة، تنفر من الصناعة اللفظية، لكونها تعوق القارئ عن تتبع الأحداث وتفاعلها، والحركة هى أساس الرواية، ولذلك كان هؤلاء الكتاب يقتصرون فى كتاباتهم على الأنواع الأدبية التقليدية كالشعر العمودى، والمقامة والمقالة والخطبة والقصة القصيرة، وهذا فى أحسن الأحوال . وقد كان للحركات الإصلاحية، ولمدارسها الأثر الكبير فى الاهتمام بإحياء التراث وبعثه، والانتصار للأساليب والأنواع التقليدية، ضد كل ما هو جديد ووافد من الغرب ، أو من المشرق العربى عن طريق

* باحث جزائري .

الترجمة والإبداع.

يعرف رائد الرواية العربية فى الجزائر «أحمد رضا حوحو» بثقافته العربية التقليدية، وثقافته الأجنبية الفرنسية، ورحلاته المتعددة التى أثرت على نتاجه الأدبى، حاول بذلك أن يضيف بروايته «غادة أم القرى» إلى رصيد الرواية الجزائرية شيئاً كغيره من الكتاب المجتهدين للخروج من الإطار الضيق التقليدى، الذى رسمه كتاب الحركة الإصلاحية. ويكفى فخراً رضا حوحو أن يكون أول أديب يشق هذا الدرب العسير، درب الكتابة الروائية بالرغم من محاولته المتعثرة. تدور أحداث رواية «غادة أم القرى» بالسعودية، وبالضبط بمدينة مكة، بين نموذجين أساسيين اختارهما الكاتب من البيئة، التى يتحكم فيها الفكر الدينى، فى هذه الأجواء الضيقة إلى حد كبير، يرمى الكاتب بثقل أبطاله، ثم يتتبع حركتها داخل شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية التقليدية، المسيطرة على كافة الأجواء. «زكية» تحب ابن خالتها جمال صادق، الإنسان السوى ونموذج الإنسان المطلوب تماماً. لكنها تفاجئ فى النهاية أن هذا الأخير، كان يحب أختها الثانية «أسمى».(١)

وتطرح الرواية موقفاً إصلاحياً، يرى فى الحب منكراً ، فالمرأة فى هذا المنظور ، لاتكتمل أنوثتها إلا إذا تزوجت، وإلا فهى ستظل ناقصة، وعرضة لارتكاب المعاصى. وليس غريباً أن نجد رضا حوحو فى طروحاته هذه، بالرغم من تفتحه وثقافته الأجنبية، يظل سليل رؤية وثقافة مدارس جمعية العلماء المسلمين فى الجزائر.

أما من حيث التشكيل الجمالى لرواية «غادة أم القرى» ، فالكاتب فرض نهاية درامية مفتعلة، لاتسهم فى كشف الأبعاد الحقيقية للرواية. وزاد من تفكك البناء الروائى، العجز عن التخلص من موقف إلى موقف بدون افتعالية، فقد اعتمد الكاتب على نقلات «جرجى زيدان»، وغيره من الكتاب التقليديين، وهى دليل صارخ على عجز الجمالية الإصلاحية عن إيجاد بدائل فنية غير جاهزة. نتج عن ذلك حشو الفقرات المتعددة لتغطية النقص الفنى، الذى سيطر على البناء الروائى. وطبعاً فالفشل فى تصور الأدوات المحركة للصراع الاجتماعى، ينتج عنه بالضرورة سوء الفهم الجمالى للعملية الإبداعية.(٢).

ويبرز النمط التقليدى فى رواية «عبد المجيد الشافعى» – الطالب المنكوب – ويبدو أن موضوع روايته قديم استنفدته العربية العربية، فمن خلال شخصية عبد اللطيف وشخصية لطيفة، يحاول الكاتب أن يرسم إشكالية موضوعه، فيرسم لنا معاناة طالب جزائرى، أجبر على مغادرة وطنه ومسقط رأسه، بحثاً عن العلم الذى أصبح محارباً فى بلاده، التى ماتزال ترزخ تحت طائلة الاستعمار، وخلال إقامته بتونس، يتعرف على فتاة جميلة، أسهب الكاتب فى أوصافها، ذات جمال وجاه كبير، وكانت اللحظة التى أصيب فيها باغماءة وأسعفته بمنزلها، هى

المفجر لكل سنوات الكبت والحرمان التى عاناها، فلم يستطع مقاومة هذا الجمال، تدور بينهما حوارات حول قضايا متعددة، تختمها لطيفة دائماً بالكلمة الجاهزة «عاش الجمال عاشت الحرية». [٣].

شخصيات الرواية متناقضة فى ذواتها تناقضاً كبيراً ، فى الوقت الذى يسمو فيه بأبطاله نحو مثالية وعذرية مفتعلة، ويجعل منهم بوعى أو بدون وعى أجهزة تتحرك بازاء الكاتب نفسه، يحركها حسب قناعته هو، بعيداً كل البعد عن شروطها الاجتماعية، التى تملى عليها تصرفاً ما دون غيره، يتمرد عليه أبطاله، فيوقعونه فى تناقض كبير يتأرجح بين التصرف المثالى والتصرف الواقعى، ربما فى لاوعى الروائى. وهذا انعكس على كافة البناء الجمالى للرواية، فجاء مهتزاً منفكاً.

وتتواصل بواكير المتن الروائى الجزائرى متعثرة، يبرز ذلك فى رواية نور الدين بوجدرة - الحريق - وهى كأى رواية أخرى يحاول كاتبها أن يسقط الذاتى على الموضوعى، والموضوعى على الذاتى، وللوصول إلى هذا الطموح اختار الكاتب شخصيتين محوريتين : زهور وعلاوة، وهما فى أوج العلاقة الإنسانية السامية، يلتحقان بصفوف جيش التحرير الوطنى ، ويكون سبب إلتحاقهما بجيش التحرير، هو إحساسهما بالشقاء والبؤس أولاً، وموت والد كل منهما من جهة ثانية. وتشاء الظروف أن تسقط زهور مريضة من جراء قيامها باسعاف المرضى، وكثافة أعمالها والاستراحات المفقودة أبدا، ويزداد إرهاقها بشكل شديد، فيطلب علاوة الإذن من قائد الكتيبة، لأخذها إلى تونس لأن وقائع الرواية بشكل عام ، تقع على الحدود التونسية، لكن فى نقطة الحدود يفاجئون بكمين، تصاب فيه زهور بجروح تودى بحياتها، بينما يتسلل علاوة من بين الصخور ، ليفاجئ مجموعة من العساكر، بعبوة ناسفة تودى بحياته وحياتهم معه. هكذا تصور الرواية الثورة الجزائرية ، وقد اندلعت، وقد «اشتعل الحريق» [٤].

غير أن طروحات الرواية لم تخل من النزوع المثالى الرومانتيكى، والذى تفرضه طبيعة ثقافة الكاتب، ولكن هذا النزوع لم يؤثر بشكل سلبى شامل على الرؤية النقدية، التى ينطلق منها الكاتب، والموجهة ضد التجاوزات الاستعمارية ، فكثيراً ما كانت هذه الأجواء الرومانتيكية، تضفى على الجو الدرامى بعداً إنسانياً ضخماً، فهناك دفء يصاحب العملية الإبداعية ، بكل ما يحمل هذا الدفء من إيجابيات وسلبيات، تؤثر بشكل أو بآخر على البناء الروائى، ومع هذا كله فقد ظلت العملية الإبداعية بشكل عام، تسير وفق منطلق الأحداث والوقائع، فقد حاول الكاتب أن يكون وفياً للأحداث التى عاشتها الجزائر وقتها إلى حد بعيد، وكان من حين لآخر يضفى جواً رومانتيكيا على تصور الأحداث. هذا الجو إذ يبدو هروبياً إلى الأمام، فهو فى النهاية يرسم بصدق كبير نزوعاً إنسانياً ، افتقد كل شىء فى الحياة إلا الحب ممزوجاً بالأمل الكبير،

والتي لاتستطيع يد الاستعمار أن تطاله «ثم مالبث أن هرول إليها، فضمها إلى صدره، وعانقا والتقت شفتاهما، فكانت قبلة طويلة أودع فيها كل منهما ما يخالج صدره من حب وهيام .. وشملهما السلام» .(٥)

وعلى الرغم من المحاولات التي بذلها الكاتب في البناء الروائي، فقد جاءت الجمالية، وقدرته الحكائية متضاربة في أحيان كثيرة مع الموضوعات الجادة، التي أثارتها الرواية، وحتى محاولة الكاتب الاستفادة من أحدث الأساليب التقنية - فلاش باك - باءت بالفشل، لعدم وجود استعدادات فكرية جمالية، تسمح له بأن يتعامل مع هذه الأشكال بوعي، فكل هذه الاستعمالات تحت وطأة ركام من المبالغات وطمي من الألفاظ الجاهزة عاق عملية التطور الروائي لدى الروائي.

ويستمر البناء التقليدي في بواكير الخطاب الروائي الجزائري، وتلقانا رواية «صوت الغرام» لمحمد منيع ببنائها الروائي التقليدي، فقد ظلت تصورات الكاتب ضيقة متهافتة، ولم تخرج عن دائرة المألوف أبداً، بالرغم من محاولته في التقدم نحو تشكيل، يتجاوز به رضا حوحو، وعبد المجيد الشافعي.

تدور أحداث الرواية في إحدى قرى الشرق الجزائري، حيث تسود نزعة المحافظة أكثر على مختلف العادات والتقاليد المتوارثة، تقوم الرواية أساساً على شخصيتين نموذجيتين «العمري» ، و«فله»، المقيمين على مرمى حجر، من أسرتين متفاوتتين اجتماعياً. ومن خلال هذين العلاقتين يرسم الكاتب لوحة مثالية لعالمين متقابلين فالشاب ابن تاجر، والفتاة ابنة مالك أراضي في البادية. (٦).

والرواية في تطورها الفني تقليدية، وتنتهي كل الصراعات المعقدة بكل بساطة، ويجتمع الحبيبان في عش الزوجية . وطبعاً هذا السقوط الفكري والجمالي ، دفع بالكاتب إلى أن يتعامل مع أبطاله بشكل غير واقعي وغير منطقي. ومن هنا يمكننا القول إن التجربة الروائية عند منيع استنفدت طاقتها، وحتى التراث الشعبي الذي ظهر بكثافة داخل الرواية، ضيعت الغطاءات الأخلاقية والوعظية منه فرصة أداء وظيفته بشكل كامل وناجح، إضافة إلى أن الكاتب أثقل كاهل الرواية بحشو جملة من القصائد الشعرية. وحتى اللغة جاءت تقليدية، فلا اللغة بقيت جاهزة داخل «صوت الغرام» ، ولم يستطع الكاتب تفجيرها بالرغم من حرارة الموضوع ويستمر موضوع «الحب» إلى جانب لقمة العيش والخبز، من موضوعات الرواية الجزائية في مراحلها الأولى ، ويتبدى ذلك في رواية عبد المالك مرتاض «نار ونور» . وهي تلخص صراع الإنسان الجزائري من أجل قوته اليومي، ومحاولة استرداد كرامته المستلبة من طرف الاستعمار الفرنسي الغشيم، فمن خلال بعض النماذج الشعبية من العمال والفلاحين ، وبعض الشخصيات البرجوازية المحلية، التي سرعان ما تسقط في بحر همومها، عبر هذه الشخصيات يتوصل

مرتاض إلى خلق تركيبة روائية، للتعبير عن فكرته التى تؤرقه، مع بعض الاسقاطات الشخصية من تجربته الخاصة، وبقليل من التحوير، الذى يقتضيه العمل الفنى.

يحاول الكاتب بعد هذا أن يقدم رواية عربية، تخلد الثورة الوطنية، لكن رؤيته الوعظية الأخلاقية أوقعته فى مزالق وهنات، ضيعت قيمة الرواية وسط ركام من النعوت والزخرف اللفظى، كما ضيعت هذه الأخطاء إمكانية بناء عمل روائى متكامل الجوانب فكرياً وجمالياً.

فالرؤى الضيقة، والتجربة غير الصادقة، أدت مجتمعة إلى صورة مشوهة عن الثورة الجزائرية، فالواقع ضخمها الكاتب، حتى باتت غير مقبولة لافنيا ولا اجتماعياً، فالاستعمار ليس غبياً، كما يصور الكاتب فى الكثير من صفحات الرواية، ولو كان بتلك الصورة التى صورها الكاتب، لما بقى بالجزائر قرناً ونصف قرن.

«حقاً إن هؤلاء القوم الذى يحاربوننا، أغبياء جداً، وإنى أتنبأ إننا سنهزمهم قريباً».(٧).

فافتعال التجربة الإبداعية، يثبت فشل الكاتب وسذاجته، أكثر مما يثبت سذاجة المستعمر المدجج بأقوى الأسلحة، وبترسانته من الخبراء العسكريين والاجتماعيين والانتروبولوجيين، لايمكن الاستهانة بتلك العدة. وبالرغم من نية الكاتب الحسنة، فى خلق نماذج ثورية متجذرة من أجل الدفاع عن المصلحة الوطنية، فقد حصل العكس حين فوجئنا بأبطال انتهازيين، ينتظرون الفرصة ليتحركوا فى حدود مصلحتهم الخاصة والضيقة، وهذا التيه والقصور، دفعهم نحو السقوط فى المثالية فى الشعارات الفارغة من أى محتوى ثورى.

وقد قولب معظم البناء الروائى لنار ونور قولبه متعالية، زادت فى جمود حركية الأحداث، التى يفترض فيها أن تكون ديناميكية، ولا عجب فى ذلك فالدكتور مرتاض الروائى، من المهتمين بالمقامات، والتى حاول اسقاطها على جماليات الرواية. كما كان بإمكانه أن يتوصل إلى إعطاء روايته نكهة من خلال استغلاله للأمثال الشعبية والأساطير، لولا الإكثار منها. أما الصورة الفنية فقد ظهرت بدائية، ولم تسهم بأى شكل من الأشكال فى الكشف عن البعد الاجتماعى للعمل الروائى.

أما رواية عبد العزيز عبد المجيد المسماة «حورية»، لاتعدو أن تكون مجرد حكاية تقليدية لامرأة تعيش فى كنف أبيها مع مجموعة من أخوتها، يركز الكاتب انتباهه على المرأة، ويتتبع حياتها خطوة خطوة، تتزوج وتنجب أطفالاً عديدين، وتعيش الأسرة فى مأمن من وسعادة، دون أن يحرك طمأنينتها طارئ ما من الطوارئ، لكن فجأة تندلع حرب التحرير، ويتمزق بذلك شمل الأسرة، ويبدأ زمن التعاسة، كخط معاكس للزمن الأول الذى امتاز بالهدوء، استمر هذا البؤس سبع سنوات، يعقبها استقلال البلاد، وتحاول أن تلم شمل أسرتها مرة أخرى، لكن

الأمر يستعصى عليها، نظراً للمشاكل الجوهرية، التى خلفتها أزمة الحرب، إذا يموت من يموت، ويشرد العديد ويسافر أحد أبنائها إلى أرض الهجرة، ليعود لها أصداء خبر فى تابوت بارد. ويركز الكاتب على هم الغربة، الذى يعتبر مشكلاً أساسياً بالنسبة للجزائر، إضافة إلى المشاكل الثانوية، والتى يعتبرها الكاتب جوهرية، كقضية الصراع بين معرب ومفرنس، بين ريفى ومدنى، بين مسلم وكافر ، ويذوب الصراع الحقيقى وسط ركام من الأحداث.

أما بالنسبة للبعد الثانى ، الباطنى الرمزى، فهو مفهوم فى الواقع لدرجة التسطح، فالمرأة حورية ليست فى النهاية إلا الجزائر، عبر معظم مراحل تكونها التاريخية التى قطعتها حتى فترة الثورة الوطنية، ثم فترة الاستقلال، وحل معضلات اللمرحلة الوطنية الديمقراطية بكافة التناقضات، التى خلفها الواقع الاستعمارى. ويبدو أن طروحاته كلها اعتمدت فى تقييمها المعايير الأخلاقية الطوبائية، التى كثيراً ماتفشل فى المواجهة المرتقبة منها، فتلجأ إلى درس الموعظة الحسنة وسيطرة الخطب، التى لاتعمل إلا على تكريس الواقع دون تغييره، «كونوا سباعاً إن حولكم لكثرة من الضباع المفترسة، فإن رأوا بينكم فجوة صيروها بابا، وإن لمحوا شقا جعلوه شعباً، فما أحراكم أن تتحدوا وقلوب من حولكم لم تسلم من الحقد». (٨)

حتى محاولة الفهم التى كانت تظهر من حين لآخر، فقد جاءت سطحية مثالية، خصوصاً من حيث طرح إشكالية مرحلة الثورة الوطنية من جهة، ومرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية من جهة ثانية. انعكس الفهم الخاطئ للمشاكل الأساسية على تقييم المستعمر، فقد صوره تصويراً كاريكاتورياً، يغلب عليه طابع السذاجة ، التى تخبئ وراءها موهبة محدودة. وحتى النعوت العديدة المثقلة بالزخم اللغوى الضخم، واستعانته بموروثه الثقافى التقليدى الذى تعلمه فى الكتاب، والشعبى الذى فرضته عليه تجربته الاجتماعية، هذه الأمور كلها وغيرها، لم يكن بإمكانها أن تساعد الكاتب على طرح الاستعمار بجوهره، وضمن الشروط التاريخية التى افرزته، والتى تؤكد فى مجملها أن دخوله الجزائر، ليس ذا جوهر أخلاقى وإنما اقتصادى ، طرح القضية الاستعمارية بشكل مختلف، انعكس على مختلف المواضيع التى عالجها الكاتب فى روايته «حوريه» ، وطرح كذهذه غير مدروس تماماً، ومن خلال نصوص متعددة داخل الرواية، يوصلنا إلى نتيجة وهى أن الثورة الوطنية كانت حماسية، وثورة قطاع الطرق ومغامرة تماماً، كما كان الاستعمار يطرح هذه الفكرة، ويحاول أن يزكيها بوقائع متعددة، والكاتب بنزوعه الإصلاحى لايتوانى عن تقييم الجماهير، لينتهى إلى المعادلة المتخلفة، وأن هذه الجماهير لايمكنها أن تنجز عمليا ثورياً فعالاً، لأن عقولها مازالت صغيرة، وتحتاج إلى الكثير والكثير من الخطب. «انشغلوا عنى، وعن ندائى،

بالجرى وراء رغيف الخبز، يلعنون فى داخلهم أية حرية مبتورة مثل هذه الحرية، فأشفقت عليهم لأنهم لايزالون صغاراً، وعقولهم ما تزال صغيرة» [٩].

ريمان لو طرح الكاتب قضية محدودية الوعى، والسبل الناجعة للتوعية ، لكان طرحه أقرب إلى الموضوعية منه إلى السذاجة الفكرية. هذا القصور الفكرى، الجمالى، دفع الكاتب إلى الوقوع فى الأحكام التعميمية ، التى حاول تغطيتها بالأمثال الشعبية غير المختارة، إذن هناك فهم كلى جمالى فكرى، خاطئ من حيث تصور الصراع الاجتماعى، فالحياة بعد الاستقلال على هدوئها نسبياً. ليست أقل شراسة من واقع الثورة الوطنية، فالأمور ليست بتلك البساطة التى يراها الكاتب.

وتطرح رواية محمد العالى عرعار «مالا تذروه الرياح» عدة موضوعات، حتى ضاع زمام السيطرة عليها من بين يدى الكاتب، فمن الثورة الوطنية التى تشكل الموضوع الأساسى لهذا العمل الروائى ، إلى قضية الشخصية الوطنية، إلى إشكاليات الغربة، ثم النظرة الانفعالية إلى قضية المرأة.

تدور الأحداث والثورة الجزائرية فى أوجها، ويدخلنا الكاتب فى أجواء شعبية صرفة على العيش عن قرب، ليلة عرس ربيعة من بشير، بكل ما صاحب هذا العرس من عادات وتقاليد، وخوف من مباغة الاستعمار، نفاجئ بعد هذا الزواج مباشرة بدورية عسكرية فرنسية، تقتحم منزل البشير وتأخذه معها، بالرغم من احتجاجات الأب بلقاسم وإدانته الاستعمار، لتأدية الخدمة الإلزامية وخدمة العلم الفرنسى بشكل إجبارى، وفى إحدى المعسكرات تقام له عملية غسل الدماغ، يفرغ على أثرها منه حب الوطن والأهل والزوجة، والثورة التى كانت قد اندلعت ، وأصبحت تشكل جزءا من همومه اليومية.

فالبشير الذى يدرك تبخر أحلامه الطوباوية، وأنه فى ثكنة عسكرية وليس فى مدرسة كما توقع، لايستطيع التراجع، بل على العكس من ذلك، فهو يواصل صنع العوالم الخيالية الطوباوية داخل ذهنية مرهقة، ومحدودة جداً. فكل تجاربه التى خاضها لم تسهم فى تحقيق القفزة النوعية، فقد كرست العقلية الرومانتيكية لديه. «إذن سنعيدك إلى المدرسة. سندخلك إلى مدرسة جميلة جداً، ستعجبك من غير شك .. إنى أنصحك أن لا تتأخر فى الانخراط ، فستحقق كل ما تريده.» [١٠].

كل هذا التصور الرومانتيكى يتمحور حول سبب واحد، وهو أن البشير لم يعش تجربة كاملة وبعمق. يتضح إذن أن الكاتب ذاته لم يهضم عالمه الروائى، الذى يقترحه على القارئ، لأنه فى النهاية عالم غير العالم الذى عايشه الأديب، وإنما يتلبسه لإعطاء علمه زخما ثورياً، حتى ولو كان هذا الزخم غير أصيل، وافتعال التجربة يظهر فى كل شيء، يثيره عرعار للمعالجة الإبداعية، حتى ولو غطى ذلك بوشاح من الأوصاف والكلمات

الضخمة. ولو يمكن للوعى الرومانتيكى، فى ظل الظروف التى أنتج فيها هذا العمل، إلا أن يكون هكذا، فالمرأة داخل هذا السياق لاتشكل عالماً إنسانياً وشبكة من العلاقات المتضاربة، وإنما هى مجرد أداة للجنس «إن كان هناك امرأة تعمل للكشف عن أسرارى، فلن أعاشرها وسأبحث عن أخرى، لا يهمها منى سوى ما يمكن أن يهمها فى الدرجة الأولى كامرأة». (11).

ويظل البطل يدور فى الدائرة نفسها، الأمر الذى يخلق نوعاً من الرتابة والتكرار، الذى يحكم تحولاته، التى تطرأ عليه من خلال تجاربه . فشخصية بشير رهينة الوعى الرومانتيكى المحكوم بالرتابة المقلقة، الكاتب فى محاولته للخروج من هذه العلائق، التى لاتعمل إلا على تكريس لحظات اغترابه داخل ذاته. ينعكس هذا النوع من أشكال الوعى على سيرورة الأحداث والوقائع الروائية، التى تسقط مثلما سقط البطل فى الدوران فى حلقات مفرغة، فتكرر من صفحة إلى أخرى فى كثير من الأحيان. وما أسقط هذا العمل الأدبى فى المزالق الخطيرة المتناقضة، هو السقوط فى جوّ من التضخيم اللفظى، وإيجاد مبررات أخلاقية فى النهاية، تبرز تحول البطل من إنسان شرير إلى إنسان خير وتبرر أخطاءه . هذه الأمور كلها تبرر سقوط الشكل الفنى للرواية فى الفوضى واللامنطق، فالوعى الرومانتيكى فى ظل قدرة فنية متخلفة ، لايمكنه إلا أن ينتج جمالية ميالة إلى السقوط فى ما هو جاهز ومجانى بدون اجهاد إبداعى.

وكان من نتيجة ذلك كله، أن تفككت الأبعاد الجمالية للرواية ؛ من فصول وفقرات ومضامين، بلجوء الكاتب إلى أكثر الأدوات بدائية فى العمل الروائى. هذه الأدوات إذا كانت تجد مبررات فى عشرينات وثلاثينات القرن العشرين، لم يعد لها مبرر وجود فى أواخر القرن العشرين.

حاولت رواية عبد الحميد بن هدوقة «نهاية الأمس» بدءاً من سنة ١٩٦٧ أن تؤسس لنفسها انطلاقة محددةوصحيحة، لطرح مشاكل ما بعد الاستقلال ، وتشريحها وتجاوزها نحو الأفضل، على صعيد فني على الأقل، فالبشير المجاز فى تونس، يختار أن يدرس فى قرية مرمية على هامش البلد، والحالة هذه تذكرنا برواية «المعلم الأول» لجينكيز ايتماتوف على اختلاف الكاتبين جذرياً؛ سواء على الصعيد الفكرى أو الجمالى، وحين يصل بشير القرية، يتعرف على المأساة من قرب ، على الجهل والفقر وانعدام وجود الماء. يترك الكاتب هذه الأجواء ليدخل بنا أجواء الثورة الوطنية عن طريق (فلاش باك) ، استهلك أكثر من نصف الرواية الباقى. يترتب عليه تذبذب على صعيد فكر بشير، انعكس على البناء الروائى، فهناك نوع من الانقطاع تماماً بين العالمين الأساسيين فى رواية بن هدوقة : فترة التغيرات الاجتماعية والبناء الديمقراطى، فأسهم هذا الانقطاع فى التمزق الفظيع فى فكر بشير ، فهو على الرغم من نواياه الحسنة فى الوقوف

إلى جانب الجماهير الفقيرة وأبنائها، لايتوانى أبداً فى طرح الحسابات المصلحية «كانت تلك سنته الدراسية الأخيرة فى الجامعة وكان عليه أن يتمها. كما كانت الأوضاع فى الشهور الأولى لوقف القتال، لاتسمح له بدخول الجزائر، إلا عن طريق ملتوية، واتصالات خاصة لايرغب القيام بها مهما كان الحال» .(١٢)

واخفاق الكاتب فى الكشف عن خفايا نفسيات أبطاله فى لحظات تأزمها، دفعه إلى الاستنجاد ببعض الأبيات الشعرية، التى تؤكد ضحالة التجربة الروائية عنده، حتى يعمق الأبعاد الدرامية داخل السياق الجمالى لهذا العمل الإبداعى، فالكاتب يخفق لسبب بسيط هو عدم الانسجام بين الحديث والحالة النفسية، أى فى اللحظة التى يقال فيها الشعر بالذات.

إن الموقف الرومانتيكى المنصاع وراء اللحظات النفسية الأكثر حساسية، هو الذى أودى بالكاتب إلى تحريف الصراع الحقيقى، والسقوط فى مغالطات فكرية وسياسية، نتيجة لهذه التصورات الخاطئة لطبيعة العلاقات البشرية والنفسيات، هى المصادفات التى تتحكم فيها ، كان لابد هنا أن تتكاثر المصادفات ، بشكل يثير الانتباه، والتى أثقلت كاهل الأحداث الروائية وحركتها، ويمكن الاستغناءعنها بدون إلحاق ضررها بعالم الرواية ككل . وإذا فالمصادفات التى تولدت من الفراغ الأيديولوجى ، ميعت مواقف عديدة، داخل هذا العمل الروائى، وعلى رأسها الصراع الاجتماعى، فالبشير ليس أكثر من نموذج إصلاحى واقع تحت ضغط التصورات الرومانتيكية، يحبذ الهروب من الواقع إلى الطبيعة» .. وكان القمر حينئذ طلع، يبتسم ابتساماً فضياً بالغ الروعة، وأخذت أشعته المتلألئة تنتشر فوق أجزاء من القرية ، فإذا هى ترشفها فى هيام، وغدا المنظر العام يشكل لوحة بديعة الأضواء، والظلال لم تصل بعد، ولن تصل إلى رسمها يد إنسان» (١٣).

بالرغم من أن ابن هدوقة حاول أن يستفيد من منجزات الرواية الحديثة، كتيار الوعى ، وتقنية «فلاش باك»، لمحاولة الوصول إلى عمق التأزم النفسى لدى البطل، إلا أنه فشل فى إعطائنا رواية جيدة.

مرة أخرى فى رواية شريف مشاتلية «حب أم شرف»، تتركز إشكالية الرواية الأساسية حول موضوعة الثورة الوطنية، من زاوية المنظورات الذاتية القاصرة، فمن خلال هموم حبيبين عاشقين، وجدا نفسيهما أثناء ثورة التحرير فى ظروف خاصة، تتحكم فى أنفاس العلاقة، التى تمت بينهما فى الجامعة، ويصدمنا الكاتب بتناقضات كثيرة مقصودة لتنمية العمل الدرامى داخل الرواية. الرواية إذن بهذا المعنى، لم تخرج عن النسق الذى سارت عليه الروايات السابقة، إذ أن سيطرة الوعى الرومانتيكى، على كل جوانب الموضوع، كبلت إلى حد كبير قدرة الكاتب على الإيصال ، وصورت الفعل الثورى وليد نزعات طفولية انتقامية، ذات اندفاعات ذاتية

لحظة، فبدا الكل مسطحاً ضمن حدود وعى لا يستطيع أن يتجاوز لحظة الضعف المحيطة، والمسيطرة على كافة أجواء الرواية، فأضفى هذا إلى حد كبير نوعاً من السوداوية المغلقة على المواقف، التى تتخذها الشخصيات النموذجية.

من خلال هذا السياق، وضمن هذه التنظيرات، التى فرضتها تصورات الكاتب، ظل الفعل الثورى على ضخامته هامشياً محجماً عن قدرته على العطاء على الصعيد الاجتماعى، صاحب ذلك إساءة الكاتب فهم الثورة الوطنية وطبيعتها. فعز الدين الذى عاش الثورة عن قرب، فهو لا يتوانى أبداً عن استفزاز أحد الضباط الفرنسيين فقط، حتى يقال عنه بأنه شجاع وصارم، مع أنه لا وجود للمبررات الموضوعية، التى تفرض مثل هذا الموقف أو ذاك.[١٤] .

فرواية «حب أم شرف»، تعتمد بشكل واضح على الأسلوب الحكائى السردى، المبسط، إلى درجة التسطح ، وتبدو اللفظة مقصودة لذاتها بدون، أن تحمل أبعاداً رمزية إيمائية. وسيادة المسحة الأخلاقية على الأجواء الروائية بشكل عام، هذا إضافة إلى أن التعسف فى استخدام «فلاش باك»، أسهم بقدر كبير فى تمزيق الحدث الإبداعى، وبالتالى البناء الروائى ككل .

وعلى مستوى اللغة أثقل الكاتب روايته بكثرة المترادفات، وهذا الركام اللفظى أساء إلى الحوار، الذى جاء مسطحاً فى جوهره، ولم يستطع استيعاب وقولبة الأحداث، ضمن إيقاع فنى خفيف حتى يؤدى معناه كاملاً ونتيجة لهذا النقص، فقد جاءت هذه الأداة الفنية المهمة، عاجزة ومشلولة عن قدرة الكشف عن الأبعاد الحقيقية للثورة الوطنية. أما الصورة ، لم تكن فى مستوى الموضوع المختار من طرف الكاتب، ولم تستطع الكشف عن المستوى النفسى، أو البناء الجمالى، فالكاتب يريد أن يصور كل شىء، ويقول كل شىء، عن الشخوص والموضوعات، ولكنه فى النهاية لايقول شيئاً مضبوطاً اللهم إلا كلاماً فى كلام، والسقوط فى التكرار والدوران فى حلقة مفرغة، تعيق الرواية عن أداء وظيفتها الفنية[١٥] .

وتستمر ظاهرة التبسيط والتسطيح فى رواية إسماعيل غموقات «الشمس تشرق على الجميع» ، وهى رواية بسيطة جداً، ولا تحتاج إلى إدراك خارق حتى يفهمها القارئ العادى، فما بالك بالدارس المتخصص، تنطلق من حدث صغير وعاديً، يقع الآلاف المرات فى الحياة اليومية . أحب رضوان التومى إحدى صديقاته فى الثانوية «سميرة» ، لكنها تبدى تدللاً كبيراً يصل إلى حد الرفض المقنع، ووسط العادات والتقاليد، يصمم رضوان أن يعيد بناء أحلامه من خلال حبه لأحدى زميلاته «رحمه» ، لكن تدخلات ناظر الثانوية المراهق وتلاعباته، تعكر أجواء العلاقة بين المحبين، فما كان من رحمة إلا أن دبرت صلة لتوقع بالناظر، وهو متلبس بتناول المخدرات مع جملة من الأشرار، فى صحبة أبناء السوء، وفى النهاية تسوقه

الشرطة إلى الاستجواب ، وتبرأ ساحة رحمة، ويلتقى الحبيبان بعد هذه المحنة(١٦)

وتعج الرواية بالشعارات الجوفاء، التى أسهمت فى سقوط الرواية فى مباشرة فجة، تتناقض على صعيد جمالية الرواية، مع المباشرة الفنية، وفى التسطيح الذى فرضه الوعى الرومانتيكى الهزيل لدى الكاتب . وهذه العلة أسقطت العمل الروائى فى مطبات عديدة أهمها التكرار، الناتج عن قصور الكاتب اللغوى وفقر معجمه اللغوى. والاعتماد على أسلوب اللوحات، الذى لم يفد الكاتب كثيراً بقدر ما ساعده على كسر البناء الروائى. وأخيراً الكاتب غموقات حاول ، لكنه أخفق، ولعل مرد ذلك فى نظرنا ضعف المقروئية لدى الكاتب، وقلة إطلاعه على التجارب الروائية العالمية فى آخر حداثتها .

الخطاب الروائي وسلطة النص

ظل الزخم الثورى، يعطي ثماره بالتدريج متجاوزاً بذلك قساوة الظرف التاريخى، ليجد من يستلهمه بعد الثورة، وبشكل أعمق بعد الاستقلال، وبالضبط بعد فترة السبعينات، حين شهدت الساحة تغيرات ديمقراطية واضحة، على مستوى البنى الاقتصادية السياسية والثقافية ، وطبعاً هذه الإنجازات صاحبتها صراعات وتناقضات ، ليست إلا الوجه الآخر لأى ثورة تغييرية، تستهدف تخريب الأوضاع البالية وتأتى على الأبنية الهشة، كونت لها أصدقاء وأعداء جدد.

وانعكست هذه التغيرات بشكل عميق على الصعيد الروائى والفنى، وأفرزت الساحة أدباً جزائرياً، عربياً متميزاً إلى حد بعيد، ومرتبطاً بواقعه بشكل عضوى، وظهر الكاتب «الطاهر وطار» على صعيد الرواية ، ليخطو بها خطوات جبارة ورائدة، كما أفرزت كتاباً من الجيل الجديد الجاد، أخذ يتوجه بقوة نحو كتابة الرواية ، نتيجة طبيعية لتطور مواهبهم وتصوراتهم الفكرية. ترتب عن ذلك أن شهدت حقبة السبعينات نتاجاً مكثفاً فى الرواية العربية الجزائرية، وبذلك أضحى النص الروائى، يمتلك سلطة فى توجيه دفة التطلعات ، ويمتلك نبوءة عجيبة وخطيرة من خلال مواكبته للتحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية، ويأتى فى مقدمة هذا التوجه، الكاتب «الطاهر وطار» على صعيد الرواية، ليخطو بها خطوات جبارة ورائدة، كما أفرزت كتاباً من الجيل الجديد الجاد، أخذ يتوجه بقوة نحو كتابة الرواية، نتيجة طبيعية لتطور مواهبهم وتصوراتهم الفكرية. ترتب عن ذلك أن شهدت حقبة السبعينات نتاجاً مكثفاً فى الرواية العربية الجزائرية، وبذلك أضحى النص الروائى، يمتلك سلطة فى توجيه دفة التطلعات، ويمتلك نبوءة عجيبة وخطيرة من خلال مواكبته للتحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية . ويأتى فى مقدمة هذا التوجه، الكاتب «الطاهر وطار».

إنه الروائى الجزائرى الوحيد، الذى تفوقت رواياته المكتوبة بالعربية على مثيلاتها من

الروايات، التى كتبت باللغة الفرنسية من طرف الجزائريين. فترجمت آثاره إلى اللغات الأخرى، وتعددت الدراسات عنها ؛ سواء كانت بالعربية أم باللغات الأخرى، وبعضها أثار ضجة لما تحويه من جديد.

تحاول رواية «الزلزال» للطاهر وطار، أن تجسد التحولات التى حدثت فى الجزائر، لا بالشكل السياسى التهريجى المباشر، ولكن بكل ما يمكن أن يمنحه الفن من إمكانية فنية التعبير، والإسهام فى الكشف عن خلفية الصراعات ، التى تدور فى الساحة، ووطار هنا يحاول أن يستوعب جمالياً واقعه الثابت والمتحول.

تجرى وقائع الزلزال فى مدينة قسنطينة ، من خلال شخصية مركزية (بولرواح)، يتفرع عالم الرواية ومعه الشخصيات الأخرى، التى تنمو عبر الحدث الروائى. بولرواح هو نموذج الاقطاعى، وريث الأخلاقيات التقليدية التى مازالت تمارس حضورها حتى الآن، فهو ابن أحد أكبر ملاك الأراضى فى المنطقة أبان الفترة الاستعمارية، وبواسطة عمالته للبرجوازية الفرنسية، ومقايضة الفلاحين فى أراضيهم، استطاع أن يكون لنفسه ولعائلته ملكية واسعة جداً من الأراضى الصالحة للزراعة. بولرواح من أكبر الأساتذة فى إحدى الثانويات بالعاصمة، ومن أكبر المدراء كذلك، ولاننسى أنه من أبرز رجال الأعمال. يسمع قرار الثورة الزراعية، القاضى بتأميم الأراضى التى لايفلحها أصحابها، فيبادر كغيره من الإقطاعيين إلى لعب أوراقه الأخيرة قبل أن يمسه القرار بشكل مباشر. وفى اللوحة الخلفية للأحداث ، نتعرف عن قرب على هذه الشخصيات، التى كان بولرواح يطمح إلى أن يوزع عليها أراضيه، يعنى هذه الشخصيات تمثل نقيض نظرة بولرواح الاقطاعية، فهو ما يزال وحتى بعد الاستقلال ، يتصور أنه بإمكانه أن يفرض إرادته مثل أيام زمان على كل الناس الفقراء، بالرغم من أنه أصبح كل شىء ملكاً للشعب. إذن العامل تغير، ولم تعد العلاقات القديمة هى المسيطرة، فقد حلت محلها علاقات جديدة، لم يعد بإمكان بولرواح هضمها ، فيقابل هذا الفشل بالنزول إلى الجسر المعلق، ويحاول أن ينتحر، بعدما أصابه ما يشبه الهستيريا والجنون، لكنه ينقذ فى آخر لحظة . فالثورة الزراعية، كما يجسدها وطار فى الرواية، هى الوجه المشرف لتلك النضالات، التى قادها الفلاحون فى الجزائر على مستوى كافة المستويات، لكن بولرواح يرفض السلطة الوطنية، التى أسهمت بشكل من الأشكال فى تجسيد الثورة الزراعية «فتحت أعينكم دولة الشر» [17].

وموقف بولرواح هذا من الثورة والتغيير، هو نتاج موقفه الكلى من كل ما هو ديقراطى واشتراكى. موقف مرتبط بالأيديولوجية الاقطاعية ملكية وممارسة، أصبح الزلزال الذى ينتظره شيئاً آخر تماماً، زلزالاً يمحو هذه المدينة ـ قسنطينة ـ التى أضحت ذات علاقات جديدة مناقضة لأهدافه، زلزالاً يمحو

الناس الذين وقفوا فى وجهه، ومنعوه من تنفيذ خططه الجهنمية، التى لم تعد تخفى على أحد.

ومن جماليات الرواية أنها اعتمدت على «الشخصية الجذع» ، التى خلالها تتفرع كل الشخصيات الباقية عن طرق الواقع المباشر أو ـ الفلاش باك ـ حتى الشخصيات المناقضة لتصوراتها التاريخية، فقد اختصر وطار طرق تكون بولرواح الطبقى، فقدمه لنا جاهزاً بكل خصوصياته، أما الشخصيات الأخرى داخل الرواية، فقد ولدت متطورة، لأننا أمام واقع جديد، يكون بالتأكيد قد مارس حضوره عليها، وأسهم فى بلورة ظروفها المادية وتصوراتها الفكرية، وتصرفاتها ضد بولرواح. وإذن فهى من هذه الناحية مبررة فنياً، فمواقفها ليست جاهزة فى ذهنية الكاتب، وأنها تستنبط من واقعها المعيش.

وهذا التوسل الجمالى والفنى، هو الذى يعبر ويحدد بدقة قدرة الطاهر وطار الفاعلة فى الواقع الاجتماعى، وفى الواقع الفنى للرواية. وهذا يفسر إلى أى مدى يرتبط الشكل بالمضمون، فبناء على هذه الاستعمالات الفنية والمبررة جمالياً وفكرياً، جاءت النهاية منسجمة مع محتوى الرواية، وهى سقوط الاقطاع وليس نهايته، وحتى يكون التفاؤل تاريخياً ومبرراً من خلال وقائع الواقع الروائى والاجتماعى، ترك وطار النهاية مفتوحة على عدة تفسيرات ، ولكنها كلها تصب فى معين واحد هو سقوط الاقطاع(١٨).

تجرى أحداث «عرس بغل» لوطار فى عالم «مأخور» ، وتعترضنا مشاهد عنيفة، يتناوب عليها الحاج كيان، رجل تعلم فى الزيتونة، والعنابية صاحبة الماخور،وحمودة الجيدو كا رجل طيب القلب، سجين قديم، و «خاتم النبوة» اشتغل فى مارسيليا، مارس المشاجرة والسرقة وحب التدمير، وحياة النفوس تعمل بائعة جسد فى الماخور، هذه تقريباً أهم الشخصيات المحورية فى الرواية، التى ارتكز عليها البناء الدرامى، التى تظل تعبر عن جوهر الخلل الموجود فى مجتمعنا.

يمتلك نص «عرس بغل» للطاهر وطار سلطة فنية، حيث اتجه أكثر للاهتمام بمسألة الشكل، والبناء والإيهام ومسرحة الحدث واستعمال الحوار السردى والتناوبى، مع إبراز العوامل الداخلية للشخوص والاعتماد على الوصف، لا باعتبار وظيفة تزيينية، كما أن المؤلف لايتدخل ليدلي بوجهة نظره بشكل مباشر، ولكن يترك وعينا من خلال السرد بضمير الغائب، يستقبل الحدث الذى تعبر عنه الحركات والإيماءات والإشارات قبل الملفوظ اللغوى. تبدأ الرواية هكذا «عندما اجتاز الحاج كيان سياج الصبار المحيط بالمقبرة، وجد نفسه يتسلل بين القبور فى دربه المعتاد» . (١٩)

إن إشاعة الروح المأساوية المتغلغلة فى المنظور الروائى العام، قد أعطاها بعداً إنسانياً عميقاً، ومنحها قوة هائلة فى مجرد عملية التحول والتناوب والتدرج داخل بناء حلزونى. تغوص وجهة نظر الحاج كيان فى أعماق

التاريخ العربى الإسلامى، وتستعيد بعض الملامح والوجوه المستنيرة، وبذلك عبر التناص التاريخى لحركة القرامطة، وإسقاطها على الحركات الثورية المغدورة فى عصرنا، ففى هذه الرواية تتداخل كل تساؤلات الفنان الفكرية والفنية تداخلاً فذاً، ويختلط الداخل بالخارج فى حوار صامت صريح، وعندما يستعير التاريخ فى عقل هذه الشخصية التاريخية، أى الحاج كيان فإنه لاستعارته معنى أكثر حميمة، مما لدى جمال الغيطانى[٢٠] .

تروى رواية «الحوات والقصر» للطاهر وطار، قصة على الحوّات الذى قضى حياته مجرد حوات بسيط، على العكس من إخوته الذين تحولوا فى جو الفوضى السائدة فى البلدة إلى قتلة وأناس، يستولون على كل شىء بالقوة، وقطاع طرق . وهنا يأتى تصميم علي الحوات على خوض المغامرة مجابهة الواقع، وهذا التصميم فى حد ذاته تصميم تتنازعه قوى الخير بمختلف أشكالها، وعلي بهذا يقف ضد إخوته الذين تقودهم نزعات مبنية على الشر والقتل ، فالقصر فى تصورات علي، وجد للخير وليس العكس، «إن الحقيقة تجلت، وأن أعداء علي الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير، الذى جاء يسم العصر» .[٢١] .

يتخذ علي الحوات من خلال رحلة الوعى كافة أبعاده التاريخية، حتى الأسطورى منها، الذى يضخم الشخصى حد التأليه. وأسطورة الحوات، ليست إلا شكلاً من أشكال عكس الواقع ، ضمن حدود المنظورات الشعبية المحدودة، من حيث أدواتها لاقحام الواقع. من هنا يتخذ الحوات بعده التاريخى الحقيقى، ليصبح هو التاريخ ذاته، بكل التناقضات التى تنمو فى رحمه، وبكل التشكلات التى يظهر بها على الصعيد الاجتماعى ، وبفضله تنتقل مبادرة الخلق والإبداع إلى الفئات الشعبية . «الوسائل المولدة من جراء الأسطورة، أو المولدة لبعضها، تتحول فى المجتمع إلى أدوات إضافية للسيطرة، ملكية طبقة محدودة لوسائل الممارسة الأسطورية» .[٢٢] .

اعتمد وطار على البناء الأسطورى فى جمالية الرواية ، الذي يستدعي العلائق الإنسانية اليومية. ومن هنا كان نجاحه فى توصل إلى أن يخلق من علي الحوات رمزاً إنسانياً على الرغم من أبعاده الأسطورية التى فى شكلها الشعبى. واستطاع الكاتب فعلاً ترويض الأسطورة وإخضاعها للمشاكل اليومية.

هذه الرواية تختلف عن سابقاتها، حيث أنها خرجت من الإقليمية إلى الإنسانية العامة، والموضوع الذى تدور حوله، يهدف إلى تحسيس الجماهير لتثور على الظلم. استفاد وطار من الترسبات المعرفية، التى تمثلها عبقرياً، وظهرت فى روايته بصورة أو بأخرى، يظهر أنه مطلع على الميثيولوجيا اليونانية، وعلى التصوف الإسلامى والهندى والبوذى، وعلى أسطورة الخلق وصراع الأخوين قابيل وهابيل. ومطلع أيضاً على الفكر الشيعى بكل تمظهراته. كما يوجد أثر

واضح لألف ليلة وليلة فى روايته. كما استوعب أدبيات الرومانسية العربية والغربية، وعلى قصص وأسطورة الملك آرثر، وأسطورة الكأس المقدس فى العقيدة المسيحية.

وتقوم رواية «الشمعة والدهاليز» على التأريخ لمأزق السلطة فى زمن تفكك النظرية الماركسية وصعود التيار السلفى ، ونلاحظ تبايناً واضحاً فى مصادر المشروعية السياسية، فهناك التيار العلمانى الماركسى، الذى يرى أن مشروعية السلطة تعود إلى العقل والعلم، بينما ينظر التيار الدينى إلى مصدر المشروعية، على أساس أنه مطلب إلهى لابد أن يتحقق على الأرض اليوم أو غداً. إن الراوى والبطل لايشاركان (عمار بن ياسر) الرأى فى نموذج السلطة الدينية فهما يناقضانه تماماً، ولكنهما يشاركانه فى فكرة واحدة، وهى ضرورة الوقوف مع الشعب، حتى ولو كان ذلك على حساب الفكرة الأيديولوجية. فالمثقف العلمانى المتمثل فى شخصية الأستاذ الجامعى ، والمثقف الإسلامى السلفى عمار بن ياسر، يستندان إلى الآليات نفسها المحركة لكل أيديولوجية، ولم يعد هناك مجال للتوفيقية، التى يذهب إليها نص الرواية، وهكذا فإن النزع اللاهوتى فى التعامل مع السلطة السياسية ، لم يقتصر على المشروع السلفى الأصولى ، بل تتجلى أيضاً فى المشروع السياسى العلمانى فقد «مارس المثقف الحديث دوره بطريقة نبوية رسولية، فقد أله أفكاره ونزه ممارساته، وعصم زعماءه وقادته» (٢٣).

أما النهاية التى انتهت إليها الرواية، فقد دلت على حالة الغموض، التى ميزت الزمن التاريخى الذى ارتبط به الخطاب. فالرواية تتهم السلطة السياسية بأنها المسئولة عن اغتيال المثقف الماركسى التوفيقى، والتوفيق بين السلفية والعلمانية الماركسية، تسعى محاولة تكوين جبهة أيديولوجية، تكون ضد أيديولوجتها السلطة المكونة من مجموعة من الأفراد ذوى منازع ثقافية فرنكوفنية، هدفها المحافظة على مصالحها الخاصة، ولذلك فإن الصراع المركزى فى الرواية لايدور بين المشروعية السياسية العلمانية الماركسية، والإسلامية السلفية، وإنما يدور بين هذين والطرف الحاكم فى السلطة.

أما على المستوى الجمالى، تقوم استراتيجية الإيديولوجية على الإقصاء والعنف والتأويل المباشر، ونلاحظ انطباقاً بين بنية السلطة والرواية، أى التلاقى بين البنية الجمالية والسوسيولوجية. ترصد الرواية لحظة حرجة من التاريخ الوطنى المعاصر، تمثلت فى الأحداث السياسية التى رافقت تجربة التعددية السياسية ، ومحورها الأساسى هو نموذج السلطة. بطل النص شاعر وعالم اجتماع، ذوميولات ايديولوجية ماركسية، يفكر خارج المؤسسات الثقافية القائمة، تعلم فى المدرسة الفرنسية الإسلامية، يحسن العربية ويكتب بها أيضاً شعره وأبحاثه الجامعية، ولذلك فهو ليس عدواً لها، بل يناصرها ويقف إلى جانبها، تجلى ذلك فى حبه للخيزران، فتاة منسلة من عائلة تجارية

فى التسعينات أنجز الطاهر وطار عملين «الشمعة والدهاليز» ، و «الولى الطاهر يعود إلى مقامه الزكى» ، والعملان يشتركان فى ملامح واحدة، ملمح هذا الاشتراك أنهما مكتوبان بعد صعود الحركات الإسلامية فى الجزائر، وأنهما يناقشان هذا الصعود بالذات، تصاعدت المواجهة بين السلطة والجماعات الأصولية، وغرقت الجزائر كلها فى الدم والعنف والعنف المضاد، وقامت الجماعات بعمليات اغتيال وارهاب واسع النطاق للكتاب والصحفيين، والفنانين ورجال الأدب والفكر، لم تقتصر على المفرنسين، بل طالت المعربين ذلك هو السياق العام للأحداث السابقة مباشرة على كتابة الشمعة والدهاليز. وما نلاحظه على أن عنوان هذا العمل لأول مرة، يحمل اسم صاحبه «الطاهر» ودلالة عودته. والعمل كله شطحة تستعير قاموس الصوفية. وبين الانفلات والشحطات ، نستطيع أن نرى الولى الطاهر ، يخوض الحرب مع المجاهدين فى مكان أغلب الظن أنه افغانستان، ثم يخوض حرب الردة مع خالد، ثم فى القاهرة المعاصرة، يتوحد بمن طعن نجيب محفوظ، وبمن يطلق الرصاص على السائحين فى الأقصر وأمام المتحف، ثم يخوض معركة بشعة فى حى الرايس فى العاصمة الجزائر، معركة شعارها «لاحي فى الحي» . فى أعماله الأخيرة «الطاهر وطار» يفتقد ما ميز معظم أعماله السابقة، من وضوح الرؤية على المستوى الفكرى ، والصلابة والتماسك على المستوى الفنى. هى أعمال مكتوبة عن عمد، تصفية لحسابات أوتقية أو استجلاباً للنفع. أهم ما يلفت النظر فيها تراجع الكاتب عن موقفه الفكرى السابق، تراجعاً يكاد يصل من النقيض إلى النقيض، من ناحية أخرى فإن هذه النصوص مراوغة، حمالة أوجه، يريد صاحبها أن يقول ولا يقول، يريد أن يرضي الرحمن والشيطان، طبيعي أن تتشابك خطاه، وأن يتعثر بين التخفى والمكاشفة والتشفي . (٢٦) .

نشر عبد الحميد بن هدوقة روايته «الجازية والدراويش عام ١٩٨٣ ، وهى عمل فنى غير عاد، يجمع بين روايات الرواية السياسية المعاصرة والأسطورة الشعبية القديمة، بين السرد الواقعى والقصيدة النثرية الرمزية، بين الواقع والأسطورة. وهذه الرواية ، تكاد تختلف عن كل ما وضعه بن دهوقه من قبل ؛ سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون بدرجة أكبر. وتجري أحداث الرواية فى قرية نائية «ضائعة فى الجبال والأزمنة» ، والبطلة الرئيسية للرواية هى الفتاة الخارقة للعادة الجازية بنت المجاهد بطل التحرير «الذى قتل من ألف بندقية ودفن فى مناقير الطير» (٢٧) .

ويبدو اسم الجازية مستوحى من الأساطير الملحمية عن قبيلة بنى هلال، وهى حسناء رائعة دفن شعرها الرائع، كما تقول الأسطورة فى أماكن خفية فى الجبال، وترتبط طموحات وآمال كل أبطال الرواية تقريباً، بطريقة أو أخرى بالجازية الحسناء، فكلهم يخطبون ودها وعطفها، ومن بين من كان

يسعى لكسب ود الجازية شاب متعلم وابن فلاح محلى اسمه الطيب، والعيد العائد من الغربة إلى قريته الأصلية، وشيخ القرية ذو الماضى الغامض، الذى كان يحلم بتزويج نجله، الذى يدرس فى أمريكا بالجازية، والطالب الأحمر الفاتن الشجاع، الحالم، الذى قدم إلى القرية لمساعدة الفلاحين، ورعاة القرية البسطاء، لكنهم يخفقون، فالطالب الأحمر يضيع فى الجبال بطريقة غامضة ومحيرة، ويقع شيخ القرية فى هاوية، ويكاد العيد يهلك، ويدخل الطيب السجن بتهمة ملفقة، وبعد هذه الهزات تعود الحياة فى القرية إلى مجراها الطبيعى، وتجرى كما جرت منذ قرون، تحيط بها هالة من قداسة التقاليد والعادات القديمة ، لكن نشعر فيها بوضوح بحتمية تحولات قادمة. ترمز الجازية والدراويش إلى الوطن، وإلى تعدد السبل فى حب الجزائر ، بصرف النظر عن أهداف كل جزائرى. وهناك فكرة هامة، وهى أنه لاينبغى استئصال الشعب عن جذوره وعن قيمه المتوارثه عبر الأجيال، ولايجب أن نفرض عليه خياراً ما بطريقة اصطناعية، ومن لا يأخذ هذا بعين الاعتبار يصاب بالفشل، مهما كان نبل الأهداف التى يتوخاها.

إن الجازية والدراويش عمل فنى شعبى حقيقى، بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى، وهو يتضمن مشاهد ساطعة ورائعة تنقل روح القرية الجزائرية نفسها بتقاليد وطقوسها؛ الزردة ورقصات الدراويش ولحسهم المناجل المتوهجة، وتحمل الرواية أيضاً الكثير من الأمثال والنكت المعبرة الهادفة، التى يعقبها أحياناً هجاء هادف قادح. وتبرز الطبيعة الجبلية الموحشة، كخلفية للحدث العاصفة، وكأنها شخصية قائمة بذاتها فى العمل الفنى[٢٨].

إن الجمع بين الجازية والدراويش فى عنوان الرواية، قد أسهم أكثر فى تعميق صلة العنوان بالنص، وإعطائه نوعاً من السلطة عليه، فالكلمتان تتكاملان وتتضافران من حيث دلالتهما على عناصر ومواقف أساسية، يتكون منها النص الروائى، ويلاحظ أن الكاتب لم يكتف بالجمع بين الجازية والدراويش على مستوى العنوان، بل استمر يجمع بينهما على مستوى المتن الروائى للنص، فكل ذكر للجازية لابد أن يتبعه فى الغالب ذكر للدروايش، وكل موقف يظهر فى الدراويش، لابد أن تلوح فيه الجازية بطلعتها البهية، وقد أضفى هذا التلازم، وهذه الحميمية إلى نوع من الأساطرية، تحول بموجبها الدراويش إلى سدنة فى معبد الجمال، الذى تتربع فيه الجازية بحسنها، الذى يملأ الدنيا «فهى تضحك صباحاً، فتنشر ضحكتها أغانى عذاباً فى العشايا، تغنيها الفتيات والرعاة، ويعلم الناس أن الجازية ضحكت، إذا سكتت هب الدراويش لإقامة زردة، استرضاء لها واستعطافاً ، أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية، كانت غريبة الأطوار ، لاتستقر على حال، عيونها تعد وتتوعد ،

ابتسامتها ترتفع بالنفس إلى البعيد من السدم، لكنها كالنور قربها يحرق». [٢٩].

اعتمدت رواية الجازية والدراويش فى بناء عالمها الروائى على مجموعة من الإشارات الدالة، التى تضمنها نص الفاتحة، فالجبل والعين والصفصاف والسبعة، تعد من مشمولات الفضاء المكانى فى الرواية، أما الجازية والرعاة والدراويش والرعاة والشمبيط ، فهم من بين الشخصيات الفاعلة فى الرواية، حيث تتمثل الجازية، محور الصراع داخل المتن الحكائى، أو التعارض بين قيم الحاضر وقيم التاريخ.

ترتبط الأغراض الجمالية أساساً فى الرواية بتشكيل المادة المحكية فيها، وفق أنساق سردية متميزة، منها نسق التوازى ، الذى يحكم تحولات المقامة السردية فى القصة، والذى يبدو معاينا لحركة الأحداث، ومعاينا لها فى الوقت نفسه، وذلك من خلال المزاوجة بين نظام التتابع والاسترجاع[٣٠].

ترتكز رواية «بان الصبح» على محورين رئيسيين، هما صراع الأجيال الذى يتجلى فى الفارق الواضح بين نمط التفكير، وطبيعة الشخصية الأساسية فى أسرته، التى تعتبر الركيزة الأساسية لهذه الرواية، وبين أبنائه وبناته وغيرهم. أما المحور الثانى ، فإنه يتعلق بطرح موضوع المرأة، واختار مدينة العاصمة بيئة لروايته، ويحدد أماكن معينة كالجامعة وشارع محمد الخامس والمرادية.

ويكاد يأخذ موضوع صراع الأجيال، هو الموضوع الرئيسى للمدينة، يعالجة الكاتب من خلال حدث هام هو مناقشة الميثاق الوطنى ١٩٧٦ ، الذى يبرز الآراء المختلفة والمتناقضة، ويبدو الصراع بين جيل الآباء والأبناء واضحاً للعيان. فتزعزع صورة الشيخ علاوة الأبوية شبه الأقطاعية أمام أبنائه وبناته، وبذلك يفقد الزعامة التاريخية. فعندما يستشهد الشيخ علاوة أثناء مناقشته إحدى فقرات الميثاق بالآية «الأرض لله يرثها من يشاء من عباده»، مدافعاً عن الملكية الخاصة، يرد عليه أحد الشبان بأن الأرض موضوع الحديث، يملكها أشخاص استولوا عليها بغير حق وهم يستغلون الشعب بها». [٣١].

ومهما يكن من أمر فإن ابن هدوقة أراد بهذه الرواية أن يشير إلى التطور الكبير، الذى وقع فى الجزائر فى هذه المرحلة فى مجالات مختلفة، ففى مجال الأفكار كان هناك الصراع الذى بدأ ، يطرح فى الساحة من خلال مناقشة الميثاق الوطنى. وفى مجال صراع الآباء والأبناء ، هناك التناقض الكبير بين الشيخ علاوة وأبنائه، وذلك التطور الكبير الذى حدث بالنسبة إلى الأبناء بايجابياته وسلبياته . أما بالنسبة للمرأة، فلا شك أن الكاتب يريد أن يطرح من خلال شخصية «دليلة» مدى ما وصل إليه التعقيد الاجتماعى والحضارى فى الجزائر الحديثة، فالمرأة هنا ، مثقفة ناضجة، واعية بما تفعل ، ومسئولة كامل المسئولية عن فعلها.

وعليه فإن نموذج البرجوازى فى بان الصبح ، يبني نظرته فى الحياة على أساس المحافظة ، وعلى تجميد التاريخ، مشفعاً كل

ذلك فى بعض الأحيان، بمواقف زائفة وتنافر واضح مع الواقع العائلى الجديد، ومع حركة المجتمع الخارجية، ومثل هذه القضايا هى التى تشغل بن هدوقة فى معظم إبداعاته، حين نجده يركز على قضية الصراع بين المادة والروح، وما يترتب على ذلك من تذبذب فى المواقف.

إن صيغة التناقض ، وعدم التلاؤم هذه، هى الوتر الحساس الذى حاول الفنان ، أن يبرزها من خلال تشريحه لهذه الشخصية، نفسياً واجتماعياً، عبر إسقاطات فنية تعتمد على الدمج بيم عوالمها النفسية، وبين الأسرة التى يعتبر مبرراً قوياً لامتداد هذه الشخصية وطبقاتها ، عبر الأزمنة المتعاقبة.

كما أن طريقة طرح بن هدوقة للشخصية البرجوازية، لاتكاد تختلف كثيراً عن طرح الروائى العربى للقضية نفسها، سواء من ناحية الرسم الداخلى أو الرسم الخارجى، أو من حيث الوسائل الفنية المستعملة فى ذلك فالكاتب نجده ينهج الأسلوب نفسه، الذى نهجه نجيب محفوظ فى «الثلاثية» ، وحنا مينة «فى رواياته. صدرت رواية بن هدوقة الأخيرة «غداً يوم جديد» عام ١٩٩٢ ، ويوحى العنوان بالمعنى الإيجابية، لما فى كلمة الغد من استشراف وتطلع للمستقبل، فالغد أمل منتظر عند كل الناس لتحقيق أحلامهم وطموحاتهم، بانتقالهم إلى واقع أفضل، نظراً لطبيعة التطور والتغير فى الحياة المتسمة، بالبحث الدائم عن الذى يعكس الرغبة فى الاستمرارية فى الحياة وفرض الذات. وقد كان حلم جميع الجزائريين بالغد الجديد، بالتطلع إلى وطن حر مزدهر، تسوده العدالة والمساواة، وكانت الجزائر رمزاً لهذا الغد، الذى تطمح إليه كل الشعوب، حتى أن عزوز إحدى الشخصيات الرئيسية فى الرواية، يتحدث إلى باية أم مسعودة وهى تودع ابنتها المتجهة إلى الجزائر العاصمة قائلة «لاتمسكيها دعيها تخرج إنها مسافرة إلى الجزائر، إلى حياة جديدة ، إلى غد جديد» ، ثم ختمت مسعودة المرحلة الأولى من قصة حياتها بقولها «ركبنا وانطلق القطار بى إلى الحلم، إلى الغد الجديد» . (٣٢).

غير أن الحلم شىء والواقع شيء آخر، فإذا نظرنا إلى الواقع ، فإننا نرى صورة قائمة ومرعبة، ذلك، أن الواقع الجزائرى قد عرف فى السنوات الأخيرة العديد من المتغيرات، التى زلزلت كيانه وطمست حقيقته، وامتدت تأثيراتها المأساوية، لتشمل كل شىء، فانفتح الواقع على وجه هذا العالم الجديد القبيح ، فضاعت الأشياء الجميلة وسط ركام من التهاويل والضاليل، وراحت معاويل التخريب والتغريب، تعمل بكل همة لتأتى على البقية الباقية، فأصبح كل شىء على حافة الانهيار، وأصبحت كل المؤشرات تنذر بملامح السقوط الوشيك، وفى هذا الجو القاتم، كانت صدمة الكاتب بن هدوقة كبيرة ، أما حياة خلت من كل معنى إلا معنى المأساة. إن رواية «غد يوم جديد» ، تريد التعبير عن المرحلة الراهنة، بكل جوانبها وأشكالها المختلفة؛ من سياسية واقتصادية واجتماعية، ولأن الجزائر هى

البيئة، التى تتشكل فيها هذه التغيرات، التى تعكس عليها آثارها بالسلب أو الإيجاب، بالتقدم أو التخلف. والرواية فى بنيتها الجمالية، تأخذ شكل لوحات منفردة، تطول أو تقصر بحسب المعنى المراد التعبير عنه، والتى لايربطها رابط سوى خيط ماضى الشخصية المحورية، لدرجة تكون بعض اللوحات أو الفواصل قصصاً قصيرة قائمة بذاتها.[٣٣]

تبدأ أحداث رواية مرزاق بقطاش «طيور فى الظهيرة» بعد انتهاء العطلة الصيفية، التى انتهى بها البحر، والخريف على الأبواب، فموسم الصيف هو الفرصة الوحيدة، التى يرى فيها مراد «فتيحة» ويتحدث إليها، إذ بعد ذلك سيبقى وحيداً، يستعد لموسم الدراسة.

يبدأ الوعي الثوري لدى مراد عندما، يدخل المدرسة الخاصة بجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وفى صنعه جهازا للارسال اللاسلكى، مع صديقه محمد الصغير قصد إهدائه للمجاهدين، ثم مشاركته فى الإضراب العام، الذى قام به سكان الجزائر العاصمة، بعد أن قام بجمع كل ما يلزم عائلته من مواد غذائية خلال مدة الاضراب[٣٤].

وبهذا الالتزام يبرهن مراد على أنه تجاوز مرحلة الطفولة والثورة السلبية، المعتمدة على الملاحظة والهروب إلى حضن أمه، إلى مرحلة الرجولة والثورة الإيجابية، حيث أصبح يرى جنود الاستعمار ولايهابهم، كما أصبح يعى معنى الثورة، حين كون علاقة مع المجاهدين والفدائيين.

يتجلى الفعل الثورى كمقصد أساسى فى «طيور فى الظهيرة» . اعتمدت أسلوباً واضحاً ومحدداً فى توظيف الفعل الثورى، المتنامى جنباً إلى جنب مع الاكتساب المعرفى، ومع التراكمات التجاربية، فى صورة البطل الطفل «مراد». وطبيعى أن يسلك النص مسلكاً سردياً، يتماشى ومقياس الطفولة، سلوكاً وتفكيراً وانبهاراً من الحدث الثورى الذى كان يزخر به الريف، فى فترة الثورة، حين تغلغل هذا الحدث داخل المدن والأحياء الحضرية. وتتجلى خصوصيات المستوى السردى فى هذا النص، عند بطولة الطفل وما يتبعها من عفوية فى التعبير والسلوك، ومن براءة فى الرؤية، ومن دقة فى الحكم والتقييم، ومن صدق فى المعاملة، ثم عند اعتماد النص أسلوب السرد الحرفى.

وتتحدد معالم الفعل الثورى بمستواه السردى المشار إليه فى أول فقرة فى النص «إنه الأصيل ، لكم يحب مراد هذا المكان من الحى ، إنه يهرع إليه كلما انزلق قرص الشمس وراء الجبل بعد يوم صاف جميل، شجرة الزيتون العتيقة التى يجلس تحتها، ملأى بطيور قلقة، تبحث عن مكان للنوم، هذه الشجرة تنبت على قارعة الطريق الترابى، الذى يربط الحى بالغابة» .[٣٥].

تتميز الرواية ببناء سردياً بواسطة قاموس لغوى، جنح فيه المبدع إلى مبدأ الانتقاء والاختيار والترميز ثم التقابل. وتتجلى ملامح الانتقاء، فى ذلك الإصرار على إدماج الطفل

«مراد» ، وسط أتون الفعل الثورى عبر المراحل الاقناعية، والمرتبة ترتيباً منطقيا يستند إلى التجربة المعيشية، بدل الأحلام والوصف الميتافيزيقى، وتلك مسألة تعاطاها الطفل فى مرحلة التعلم والتلقين.

أما المرحلة الثانية، فقد بلغت شأناً كبيراً فى المأساوية حين، صفعت المعلمة اليهودية «مراد» صفعة، أسالت الدم من أنفه، ثم حين وقف مراد على نتائج معركة بين الفرنسيين، وبين الثوار، ورأى بأم عينيه مناظر مرعبة، علمته معاني معنى الموت، ومعنى الثوري.[٣٦].

ومن هنا يمكننا اعتبار هذه المرحلة، مرحلة اختيارية مهمة جداً فى حياة الطفل، إذ على أساسها يكشف انتماءه من عدمه. كما تبرز المرحلة الثالثة عند الاشباع الكلى والإلتزام بذلك، ما يقنعنا بتداخل أزمة متنوعة فى صناعة هذا النص، زمن الكتابة، وهو زمن فعلى منجز بواسطة الكتابة والقلم والأوراق، الموضوعة فعليا أمام الروائى، والزمن المعيش وهو الفترة منتصف السبعينات. وبهذا تتمازج الأزمنة، كما تتداخل الذوات، ذات الأب الحقيقى لبقطاش، وبين الأب المتخيل للطفل «مراد»، وذلك التداخل الذى برز فى أمية كل منهما، وفى ارتباط كل منهما بالواقع والوطن ، عن طريق حب اللغة العربية، وتقديسها عند أب بقطاش، وحب اللغة العربية هو جزء من حب الوطن الكبير، الذى يعشقه أب مراد ويقدسه ، وعلى اعتبار أن اللغة ، تشكل مورداً حضاريا يستقي الروائى والفرد معاً معانى عناصر مرادهما منه.[٣٧].

تدور أحداث رواية مرزاق بقطاش «عزوز الكابران» فى قرية صغيرة، منها تنطلق الحكاية بحادث غير عادي، يعيشه أهل تلك القرية، فى ذلك الصباح الشتوى الشديد البرودة، رئاستها السيد سى عبد الواحد .. إن جريدة الرأى الواحد، هي اللسان الناطق باسم بلدتنا كلها، والمعبر عن أراء سكانها جميعاً، لذلك كانت أخبارها ومقالاتها فجة، مكتوبة بأسلوب مكرور، لايكاد يقرأ خبراً عن البلدة حتى يعرف نهايتها مسبقاً، بل أن الأطفال صاروا يكررون فى ألاعيبهم كلمات يتلقونها من الجريدة، الإستدلال على مواقف السخرية فيما بينهم» [٣٨].

يبدو تأثير انتفاضة أكتوبر ١٩٨٨ واضحاً كل الوضوح على مجرى أحداث الرواية، إذ تسقط رموز بناية الحكم تباعاً، ابتداء من مدير الجريدة، مرورا بسعيد زوج النجوم صاحب القبضة الحديد، ووصولاً إلى أكبر رأس فى البلدة «عزوز الكابران» ، الذى يصاب بالجنون، تطفو كل العيوب على السطح، ويكتشف المجرمون بسيماهم، ويتخاصم أصحاب بناية الحكم فيما بينهم، يتبادلون التهم ويكتشفون سرقات بعضهم البعض.

كانت نتيجة الاكتشاف مذهلة ومرعبة فى آن واحد، لقد وضع الروائى سبابته على الجرح السياسى داخل أنظمة الحكم المستبدة بالرأى والفعل معاً فرغم الشرعية الثورية التى

من أجل تقلدت هذه المجموعة الحكم، فإن حولته مع الزمن والصمت إلى حكم جائز وظالم ، ومنحت لنفسها قدسية إلى درجة أصبح فيها القائد فيها معصوماً من الأخطاء يقترب من الأنبياء ، بحيث لايستطيع أحد أن يطعن فى سلوكه السياسى، أو ينتقد مشروعه السياسى والاقتصادى إن كان له مشروع.

إنها رواية سياسية بأتم المعنى، لأنها همها الأساسى هو علاقة السياسى بالأخلاقى بمعناه الواسع « إن السياسية التى تعتمد على الجريمة، تعتبر جريمة .. وأن الجريمة لاتساوي شيئاً فى عرف الرجل السياسى، بل هى ضرورة من ورات المهنة ، ومطلب رئيسى من مطالب ضرورات النجاح، ثم إن البعد الأخلاقى غير وارد فيها على الإطلاق»[٣٩].

تجنب الروائى فى عمله استعمال الحوار المباشر، معتمداً فى أغلب الأحيان على السرد غير المباشر. وجاء هذا السرد أقرب إلى الخطاب الفلسفى المعرفى، أكثر ما اعتمد على الفعل والوصف فى تساؤلات المعلم حول مسائل سياسية وأخلاقية ، بقيت عالقة فى ذهنه.

تتقارب رواية «عزوز الكابران» فى بنائها السردى وبساطته، دون اللجوء إلى الرموز والاحالات التأويلية والتعمية البلاغية، إلى قضية السلطة السياسية وعلاقتها بالجريمة والأخلاق ، وهذا يحيلنا مباشرة إلى رواية أمريكا اللاتينية، خاصة رواية «السيد الرئيس» لاستورياس ، و«خريف الامبراطور» لجارسيا مركيز، و «من قتل بالومينو موليرو» لفارجاس إيسا، وهى كلها تندد بالديكتاتورية والقمع [٤٠]

حاول بقطاش بأسلوبه الهادئ ولغته المتزنة، أن يجول عالم الرمز فى روايته عزوز الكابران. تركيز الكاتب ينصب بالذات على الانفصام الكبير والواضح بين السلطة والشعب، مع العلم هنا أن السلطة سلطة عسكرية، فقد عمل الكاتب على تقسيم شخصياته إلى فئتين متنافرتين، هما فئة المجموعة الحاكمة، ويأتي على رأسها عزوز الكابران بالإضافة إلى مجموعة من الأتباع والأذناب، ثم فئة الشعب، وإذا كانت هذه الفئة تبدو غير واضحة المعالم، فإن مجموع الأفراد الذين يمثلونها ويتحدثون باسمها، وينتمون إليها على الخصوص، كشيخ الجامع والمعلم والطبيب، والصحفى المطرود من الجريدة، والأرملة وعمر الزواوى ، إن هؤلاء واضحون غاية الوضوح فى طبيعتهم.

على الرغم من تعدد الأصوات فى هذه الرواية، فمما لا شك فيه أن صوت شيخ الجامع والمعلم، هما اللذان يعلوان على الأصوات الأخرى فى التعبير عن صوت الكاتب وعن آرائه، فالكاتب يجعلهما يفكران ويقدمان لآرائهما، بشكل قوى مباشر وموثوق فيه.

يعتمد الكاتب على المنظور الروائى من شخصية معينة، هو ما أطلق عليه بعض الدارسين «المنظور مع»، والعالم التخييلى المتمثل فى هذا النوع من القص، هو عالم ذاتى مرتبط بشخص ما فى زمان ما ومكان

ما، ولا نرى هذا العالم فى حقيقته المجردة، أى ليس له حقيقة موضوعية، بل يتبنى الراوى منظور الشخصية، ويرى معها، يلاحظ ما تلاحظه، فنرى العالم التخييلى من خلالها، معكوسة على شاشة وعيها.(٤١).

أما إذا نظرنا إلى شخصية عزوز الكابران، التى شكلت عنوان الرواية، فنجدها هامشية غير حاضرة، بصورة مكثفة مثل شخصية المعلم وشيخ الجامع، فالأحداث والتأملات والأفكار والمشاريع، التى تفكر فيها السلطة المتمثلة فى شخصية عزوز، لاتأتى من قناة واحدة هى شخصية الراوى، ولذا فإن حركات الشخصيات الأخرى تبدو بسيطة وهامشية. إن الراوى يبدو بمظهرين أساسيين فهو: مطلق الحضور ومطلق المعرفة، يعرف كل شئ ويحضر فى كل مكان، وبهذا الشكل لايبقى أى مكان للشخصيات الأخرى، وتخضع الأحداث فى نص الرواية للتتابع الزمنى المنطقى، فليس هناك تداخل فى الأحداث، بل ترتبط بعلاقات منطقية تؤسس لبنية حكاية القصة المتخيلة، التى تقوم عليها الرواية. ولاشك فى أن هذا الرابط، هو رابط وظيفى يقدم لنا المضمون والرؤية الأيديولوجية، التى يبلغها نص الرواية، كما أن طريقة تنظيم هذه العلاقات، ينعكس على البنية الشكلية الروائية، وفى عزوز الكابران لايختلف الشكل عن المحتوى، بل إنهما سواء، ذلك لأن النزعة الواقعية تلزم الشكل أن يشبه المحتوى، وأن يشير بهذه الطريقة إلى أنه يصدر عنه.(٤٣). ■

المصادر والمراجع والهوامش

١- أحمد رضا حوحو : غادة أم القرى، مطبعة التليسى تونس، ط١-١٩٤٧ ن ص : ٢١ .

٢- واسينى الأعرج : اتجاهات الرواية العربية فى الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر - ١٩٨٦، ص : ١٤١ .

٣- عبد المجيد الشافعى : الطالب المنكوب، دار الكتب العربية تونس، ط١ - ١٩٥١، ص : ٣٤.

٤- نور الدين بوجدرة : الحريق، الشركة التونسية للفنون والرسم تونس، ط١- ١٩٥٧، ص : ١٤ .

٥- المرجع السابق، ص : ٢٣ .

٦- محمد منيع : صوت الغرام، مطبعة البعث قسنطينة الجزائر، ط١-١٩٦٩، ص : ٧٧ .

٧- عبد المالك مرتاض : نار ونور، مطبوعات دار الهلال القاهرة - ١٩٥٧، ص : ١١ .

٨- عبد العزيز عبد المجيد : حورية، دار البعث قسنطينة الجزائر ١٩٧٦، ص : ١٣ .

٩- المرجع السابق، ص : ١٣٧ .

١٠- محمد العالى عرعار : مالاتذروه الرياح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط١-١٩٧٨، ص : ٣٣ .

١١- المرجع السابق، ص : ١٣٧ .

١٢- عبد الحميد بن هدوقة : نهاية الأمس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط١-١٩٥٧، ص ٤٣ .

١٣- المرجع السابق، ص : ١٢٣ .

١٤- شريفة شناتلية : حب أم شرف، منشورات مجلة آمال الجزائر، ط١-١٩٧٨، ص : ٥٧ن٥٨ .

١٥- واسينى الأعرج : اتجاهات الرواية الجزائرية، ص : ٣٦ .

١٦- إسماعيل غموقات : الشمس تشرق على الجميع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط١-١٩٧٨، ص : ٢٩، ٣٠ .

١٧- الطاهر وطار : الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط٢-١٩٧٦، ص : ٨٦.

١٨- واسينى الأعرج : اتجاهات الرواية الجزائرية، ص :٥٥٥.

١٩- الطاهر وطاهر : عرس بغل، دار ابن رشد للطباعة والنشر بيروت، ط٢-١٩٧٦، ص : ٥ .

٢٠- عصام محفوظ : الرواية العربية الطليعية، دار ابن خلدون بيروت، ط١-١٩٨٢، ص : ١٠٠.

ملف الرواية الجزائرية

إشكالية الرواية الجزائرية بين التاسيس والهوية

أ . محمد داود *

تشكل الرواية الجزائرية ظاهرة أدبية غنية بالدلالات العميقة التى تشير إلى تجربة الجزائريين فى الإبداع والبحث عن الذات، ولعل من أبرز ملامح الرواية الجزائرية، الازدواجية اللغوية التى تميزها ، إذ تتوزع بين اللغة الفرنسية واللغة العربية كتابة وإبداعاً.

ويجعلها هذا الجانب اللغوى تنفرد عن باقى التجارب الروائية العربية، وبخاصة عن التجربتين التونسية والمغربية اللتين تشتركان معها فى الازدواجية اللغوية والسبب أن هذه المسألة تطرح نفسها بحدة فى الفضاء الثقافى الجزائرى؛ حيث دار الجدال حول الشرعية التأسيسية لهذا الجنس الأدبى وكذا حول هويته الوطنية . وتمثل هاتان القضيتان جانباً مهما من المسألة الثقافية الجزائرية.

ولعل التنافر والتجاهل الموجودان بين هذه الكتابة أو تلك، يعقد الخوض فى مثل هذه القضايا، لأنهما مؤسسان على خطابات إيديولوجية إقصائية تتخذ من اللغة شرطاً أساسياً للانتماء الوطنى.

كما أضاف التأخر النسبى لظهور الأدب الروائى المكتوب باللغة العربية على الإشكالية أبعاداً أخرى أكثر تعقيداً ، وأعطى الشرعية التأسيسية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية وجعل هذه الأخيرة تتمتع بنوع من «الاستعلاء» غير المبرر تاريخياً وفنياً أحياناً .

١- تاريخ الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:

يطرح تاريخ الرواية ا لجزائرية المكتوبة باللغة العربية عدة مسائل مرتبطة :

أولاً : بماهية الجنس الروائى التى يتم على أساسها تصنيف النصوص النثرية التى عرفها الحقل الأدبى الجزائرى منذ الأربعينات ضمن خانة الأدب الروائى .

ثانياً : بالأسباب الموضوعية والذاتية اللتين حالتا دون ظهور الجنس الروائى المكتوب باللغة العربية قبل هذه المرحلة التاريخية .

ثالثاً : بالقراءات النقدية التى درست وحللت هذا الإنتاج الأدبى وقاربت نصوصها المتنوعة.

* باحث جزائري.

أما فيما يخص المسألة الأولى، والتى تتعلق بالنصوص النثرية التى صدرت فى نهاية الأربعينات وأواسط الخمسينات، فإنها تمثل مركز كل النقاش النقدى .

ولعل النص النثرى الذى يثير جدلا بين النقاد ومؤرخى الأدب هو «غادة أم القرى» لرضا حوحو؛ ويتعلق الأمر بانتمائيته للجنس الروائى، ويعتبر العديد من النقاد أن هذه النص ينتمى فعلاً للجنس الروائى؛ وهو أول نص تأسيسي للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، (عبد الملك مرتاض ولعرج وسينى..) ومن جهة ثانية يدرج كل من عمر بن قينة وعايدة أديب بامية هذا النص فى خانة القصة القصيرة؛ بينما هناك توجه آخر ثالث وهو للناقد عبد الله الركيبى، الذى لا يعير هذا النص أى اهتمام، جاعلاً إياه فى خانة القص، معتبراً بذلك أن «ريح الجنوب» لعبد الحميد بن هدوقة أول نص روائى جزائرى مكتوب باللغة العربية إلا أن هناك من يفضل الحياد، وهى وضعية مريحة لايحتمل من ورائها صاحبه عناء البحث والمواجهة الفكرية، إذ لا يريد أن يخوض فى مثل هذه المسائل ، وفى هذا الصدد، نجد الناقد أحمد منور الذى قدم للنص فى طبعته الجزائرية الأولى سنة ١٩٨٣ تاريخاً أمر هذا النص إلى القراء والدارسين ليستنتجوا منها ما يشاؤون [١] .

إن اختلاف هؤلاء النقاد حول مكانة هذا النص فى تاريخ الرواية الجزائرية يدفع بى إلى مراجعة الأسس النظرية التى ينطلق منها كل واحد. فعبد الملك مرتاض الذى يقر بأن النثر الأدبى فى الجزائر لم يعرف إلا محاولة روائية واحدة هى «غادة أم القرى» يعتمد فى تمييزها عن القصة القصيرة، مقياسين هما : الحجم والنشر المستقل فى مجلد واحد للنص[٢] .

ويبدو من الطرح الذى يتبناه هذا الناقد ، أن المسألة ـ على أهميتها ـ لاتعدو أن تكون مقتصرة على جانبها التقنى ـ الكمى ـ وعلى هذا الأساس ، فإنه لا ينظر إلى النص باعتباره بنية لغوية تمتلك القواعد الفنية التى تؤهلها لاحتلال هذه المكانة، وحتى وإن ذكر بعض الجوانب الفنية منها، كالموضوع المشوق والمثير وتعدد الأحداث وتوافرها على الحبكة المتراصة، فإنه لم يركز عليها ولم يتوسع فى تحليلها.

أما الناقد الأعرج واسينى، فإنه يؤكد أن رضا حوحو «كان أول أديب يكتب باللغة العربية، يطرق العالم الروائى» [٣] وإن جاءت روايته (غادة أم القرى) «فاترة المضمون، ساذجة الهدف» [٤] ، فى نظر هطا الناقد ولكنها تبقى «مع كل نقائصها وهفواتها، رواية فتحت الطريق المغلق أمام الرواية المكتوبة باللغة العربية لتشق طريقها نحو ما هو أفضل سواء من حيث المضامين أو من حيث الوعى الجماعى لتقنيات الرواية» [٥].

من الواضح أن الناقد لم يناقش انتمائية النص للجنس الروائى بل يقر بذلك منذ البداية، وعلى هذا الأساس يبنى كل تحليله للنص ويقدم حكماً نقدياً بصدده .

وعلى خلافه الناقد عبد الله الركيبى يصنف «غادة أم القرى» فى باب القصة المطولة بعض الشيء . وعن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية فهى فى نظره، من مواليد السبعينات (٦) لكنه يتراجع فى موقف آخر ليقول عن هذا النص «الطالب المنكوب» لعبد المجيد الشافعى، أنهما «بدايات ساذجة للرواية الجزائرية الحديثة، سواء فى موضوعاتها أو أسلوبها أو بنائها الفنى».

إن إتخاذ موقف الحياد أو التجاهل أو التصنيف فى خانة الجنس الروائى أو الجنس القصصى القصير لنص «غادة أم القرى» ، لايقدم ولايؤخر فى المسألة شيئاً ، مادامت المقاييس المعتمدة فى هذه الحالة هى مقاييس كمية لعدد الصفحات.

ولحل هذا الإشكال ، لابد من الإنطلاق من التصورات العامة لنظرية الأجناس ومن التعريفات المختلفة للجنس الروائى بالتقديم والتحليل.

معلوم أن التصفيفات الأدبية التى تميز بين الخطابات التى هى ذات طابع اجتماعى لغوى محكومة بالنسبية الثقافية التى يحددها السياق والجو العام التى برزت فيه، كما تتدخل فيها ذاتية المصنف. وعليه فإن نظرية الأجناس التى تبرز فى هذه المرحلة أو تلك، هى ذات طابع غير علمى لأنها مبنية على افتراضات إديولوجية ضمنية ولا علاقة لها بالتصنيف النموذجى للخطابات لأنها تبحث فى المميزات الشكلية الخاصة بكل خطاب .

وتكمن أهمية هذه التصنيفات فى نظرية القيم الأخلاقية المتبناه كخلفية لها . (٧) .

وفى هذا الصدد يمكن القول إن نظرية الأجناس قد مرت عدة مراحل حيث نجدها تختلف من عصر لآخر، وبخاصة بين العصور الوسطى والعصور الحديثة. وتتوجه على الأساس توجهين مهمين : توجه كلاسيكى يتبنى تعريفاً غير علمى للشكل وللمضمون فى تصنيفه لبعض الخطابات الأدبية (كالمأساة والملهاة ..) ، وتوجه ما بعد الكلاسيكية يتبنى تصوراً معيناً للواقع المرجعى وعلى أساسه يميز بين مخلتف الأشكال التعبيرية (الواقعية ، السريالية ، العجائبية ..) .

وضمن نظرية الأجناس يبرز تعريف الرواية - كجنس أدبى متأخراً نسبياً عن باقى الأجناس الأدبية الأخرى من حيث النشأة والتعريف - ملتبسة بهذين التوجهين .

وعليه فإن المقاييس المعتمدة في تحديد الجنس الروائى تنطلق فى غالب الأحيان من أسس نقدية تقليدية ، أى مقارنته بالأجناس النثرية الأخرى (النقد الأنجلو - ساكسونى) ، أو من التحولات التى طرأت على الملحمة (النقد الهيجلى ومن تبعه كلوكتش وجولدمان..) .

فاتباع منهجية مقارنة فى كلتا الحالتين ، ترمى إلى النظر إلى هذا الجنس - سنكور ونيا أو دياكرونيا - مع ما هو مغاير له .

فالمقاربة الأولى تتجاوب مع المستوى الجمالى، وتخضع غالباً للذاتية مما يجعلها غير دقيقة بالإضافة إلى أن معايير التجنيس

المعتمدة هى غير متجانسة ، لكنه تحاول أن تحدد الإشكالية على مستوى نقدى ينبثق من داخل النص .

أما الثانية التى تبدو أكثر دقة وأكثر انسجاماً، لأنها تتابع التحولات التى طرأت على الرواية منذ الأصول باعتبارها جنساً أصغر وأدنى ، فبعد أن كانت قلدت بشكل ساخر الملحمة فى البداية، تحاول أن تزاحم بعض الأجناس الرصينة والجدية مثل الدراما.

وتأخذ هذه المقاربة الثانية بعين الاعتبار الحتمية المادية والتاريخية التى تأسست كفكر فى القرن الماضى [٨] إلا أنها لا تخرج عن السياق الأرومركزي؛ وهذا يحول دون تعميمها على الإنتاج الأدبى لدى حضارات أخرى.

فالواضح أن النقد الجزائرى فى تعامله مع الرواية لم يخرج عن هذين التوجهين، ويمكن تصنيف كتابات الأعرج واسينى فى التوجه الثانى، وكتابات كل من الركيبى ومرتاض فى التوجه الأول. فالأسس النظرية التى يعتمدون على اختلافها تنطلق من منهجية مقارنة سواء مع الأجناس الأدبية الأخرى بالنسبة لهؤلاء أو مع فهم معين للواقع وللأفكار بالنسبة للأعرج واسينى. لكنَ مراجعة هذين التوجهين لايعنى أنه بإمكانى التوصل إلى الإجابة عن السؤال بشكل نهائى، والسبب أن الرواية جنس يرفض القواعد الجاهزة والنظريات الجمالية المكرسة والطروحات المختزلة المبسطة، نظراً لطابعه المفتوح والغير منته. لكن هذا لا يعنى أنه لايمكن التوصل إلى مخرج مؤقت على الأقل يحدد الطابع الروائى للنصوص النثرية التى يمكن دراستها بحيث لايمكن تعريف الجنس الروائى بصفة مجردة وإنما يمكن تسجيل وجود لغة خاصة تطبع على الأقل على المستوى الشكلى مايمكن تسجيل الاتفاق على تسميته جنساً روائياً. وفى هذا الإطار يمكن اعتماد العديد من المعايير المتباينة ويتعلق الأمر بالموضوع، والأسلوب والجوانب الاجتماعية والتاريخية وكذلك السمات الدلالية. وإن كانت هذه المعايير غير موافقة وملائمة لكل الحالات، فإنها قد تساعدنا على إيجاد هذه اللغة الخاصة التى تمتلك دليلها الرمزى الخاص (أى نحوه السردى) ووحداتها الملائمة للكتابة الروائية[٩] ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار «غادة أم القرى» نصاً نثرياً – على الرغم من قصره – لأنه يستوفي كل الشروط الفنية التى يمكن أن تبوئه مكانه الانتماء إلى الجنس الروائى، لاشتمالها على الحكاية ووجهة النظر، الزمن ، الوصف والشخصيات ، هذا بالإضافة إلى تناولها لموضوع ، يمكن مطابقته مع المتخيل الروائى (Romanesque) أى وجود مغامرات وعواطف عنيفة تلفها صور خيالية وأحلام وردية تنتج عنها مأساة قاسية.

هذا بالإضافة إلى وجود «مجموعة كبيرة من القصص القصيرة المنتظمة داخل بنية إيقاعية واحدة ، هى بنية الإيقاع السردى أثناء تلفظ الراوى للخطاب .[١٠].

وتمثل الشخصية الجزائرية التى لها

علاقات بكافة الشخصيات الأخرى، وهى زكية محور قصة عاطفية مستحيلة بسبب طغيان أجواء الكبت والحرمان الناتجة عن التقاليد المحافظة والحجاب أو الحجز.

إن زكية التى أجهدت نفسها فى كبت حبها لابن خالتها جميل، قد انتهى بها الأمر إلى الجنون والموت من جراء اكتشافها أن أختها هى المفضلة لدى هذا الفتى، وأن هذا الأخير قد زج به فى السجن، ومأساة هذه الشخصية المظلومة جاءت نتيجة صراع مع رؤوف ابن العائلة الغنية على من يفوز بأسمى. وكان السجن ثم الموت تجربة قاسية لجميل الذى ظلم وأهين فى كرامته بسبب أخلاقه ونسبه وسيرته المتواضعة والنبيلة.

إن غادة أم القرى فى تضمينها لعديد من الشخصيات وأحوالهم النفسية والاجتماعية هى نقد لاذع لتلك القيم البالية التى تحول دون تفتح الأفراد، وكذا التفاوت الاجتماعى وما ينتج عنه من تعسف وقهر.

وتتجلى هذه الأجواء المطبوعة بالرومانسية والواقعية الذاتية من خلال وجهة نظر لسارد عالم بكل شيء وحاضر فى كل المواقف ليروي ويصف الأجواء النفسية الداخلية للشخصيات والأماكن والعادات والتقاليد . هذا بالإضافة إلى أن الأحداث لاتقتصر على زمن قصير بل تمتد مدى الأسابيع الطوال.

إن هذا النص لايمكن إلا أن أدرجه ضمن الجنس الروائى للأسباب المذكورة أعلاه .

وإلى جانب هذا النص يمكن إضافة نصوص روائية أخرى مثل «الطالب المنكوب» لعبد المجيد الشافعى (١٩٥١)، و«الحريق» لنور الدين بوجدرة (١٩٥٧)، و«صوت الغرام» لمحمد منيع (١٩٦٧) . لكن أقترح الخروج من هذه التصنيفات الجاهزة التى ليست شاملة لكل الإنتاجيات الأدبية العالمية، والذهاب إلى أبعد وأعمق من ذلك بخلخلة المركزية الأوروبية، واعتماد بعض النظريات الأدبية فى حقل الرواية، كنظرية ميخائيل باختين وتحليل الخطاب ونظرية التناص.

فنصوص مثل «حكاية العشاق فى الحب والاشتياق» لمحمد بن إبراهيم و «مائة ليلة وليلة» الذى حققه محمود طرشونه التونسى، تستحق أن تدرس وتعالج ضمن الأجناس السردية ومنها الجنس الروائى، وبخاصة أن ظهور الرواية الجديدة بفرنسا قد جعل العديد من المفاهيم الأساسية للرواية التقليدية محل شك ومراجعة ونقد.

٢- هل تأخرت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية عن الظهور ؟

بعد هذا التحليل والمقاربة المنهجية، هل يمكن طرح السؤال المتعلق بالأسباب التى أخرت ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ؟ فى رأيى إن السؤال الأساسى لم يعد مطروحاً بهذا الشكل، وإنما يتعلق الأمر بقلة الإنتاج الروائى وأسبابه .

يجمع مؤرخو الأدب الروائى ونقاده أن الأسباب التى حالت دون ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية بشكل مكثف

بالمقارنة مع مثيلتها المكتوبة باللغة الفرنسية تكمن فى الحيثيات السياسية والثقافية التى أعاقت تطور الأداة التعبيرية والشكل الروائى. ويمكن تلخيص ذلك فى النتائج المترتبة على الظاهرة الاستعمارية التى أتبعت سياسة اندماجية حاولت من خلالها إلحاق الشعب الجزائري بالهوية الفرنسية أرضاً وثقافة. وكان ولابد فى هذا الإطار من طمس معالم الهوية العربية لهذا الشعب لمحاربة لغته الأصلية وإحلال محلها لغة غربية عنه، هى لغة المستعمر. إذ أصدرت الإدارة الاستعمارية فى سنة ١٩٠٤ قانوناً يضيق من مجال تعليم اللغة العربية ويحصرها فى أحسن الأحوال فى عمليات «تحفيظ القرآن، أو قراءة بعض الكتب فى قواعد وأصول العربية والفقه والتوحيد فى الزوايا، بالظروف التقليدية»[١١] وحتى المساجد التى كانت تحفظ الحياة الروحية للسكان الأصليين للجزائر فقد أغلقت وخرب الكثير منها أو حوّلت إلى كنائس. «وأما المدارس العربية التى كانت مصدر إشعاع للثقافة الإسلامية خربت هى أيضاً، أو اضطهد القائمون عليها فتركوها مكرهين، واستحالت إلى إطلال كأنها لم تعن بالأمس شيئا»[١٢].

كان هدف الاستعمار الفرنسى الذى احتل الأرض واستولى على خيراتها وشرد أهاليها وحطم الأسس الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع الجزائرى لصالح الأقلية الأوروبية هو احتلال العقول والخيال الاجتماعى لتسهل عليه عملية إدماج الشعب الجزائرى فى ثقافته وإلحاقه سياسياً بفرنسا.

لكن مقاومة الشعب الجزائرى لم تتوقف منذ بداية الاحتلال وقد اتخذت عدة سبل، ومع نهاية الحرب العالمية الأولى تبلورت الفكرة الوطنية من خلال تحديد معالم الهوية سياسياً وثقافياً بالتمسك والمحافظة على اللغة العربية وتطويرها.

وقد حاولت الحركة الوطنية منذ بداية العشرينات التركيز على تشجيع تعليم اللغة العربية فى المدارس الحرة وقد أسهمت جميع الأحزاب الوطنية فى هذا الجهد التربوى، وكان لجمعية العلماء المسلمين التى تأسست فى بداية الثلاثينات دور أساسي فى «المحافظة على بقايا حطام هذه اللغة التى كاد الاستعمار أن يبيدها»[١٣].

وفى هذه الأجواء المعقدة لتطور اللغة العربية برزت الأدبية الجزائرية لتجد نفسها محاصرة بالعديد من العوامل التى لاتجعلها تتمتع بالديناميكية المرجوة منها. ولرأب هذا الصدع، اتجه مؤسسو جمعية العلماء إلى المشرق ليعبوا من معينه الثقافى الذى لاينضب. وكان اتصالهم بالحركة الإصلاحية التى قادها الشيخ محمد عبده فى مصر آنذاك.

وقد أسست الجمعية النوادى الثقافية «التى أدت دوراً كبيراً فى دعم الحركة الأدبية فى الجزائر، والشعرية على وجه الخصوص لأن الفن القصصى (القصة والرواية) ظل يتعامل معه على أساس أنه أدب من الدرجة الثانية أو الثالثة حتى فترة طويلة»[١٤].

وإلى جانب النوادى ظهرت العديد من الجرائد التى لم تكن تشجع فى بداية نشأتها، وعلى الرغم من محاربة ا الإدارية الفرنسية لها، فقد كان لها تأثير كبير فى النهوض بالثقافة الوطنية ذات الاتجاه الإصلاحى (جريدة الشهاب والبصائر) . ولعل الثقافة التقليدية المحافظة التى دعا إليها هذا الجناح الإصلاحى من الحركة الوطنية التى اقتصرت فى تشجيعها لأجناس أدبية مثل : المقالة ، الخطابة، القصة القصيرة، والمسرحية دون الرواية أعاق من ظهور هذا الجنس وازدهاره بشكل كثيف.

هذا بالإضافة إلى أن طبيعة الفن الروائى تتطلب - لكى تنمو - عدة عوامل مساعدة مثل وجود المناخ الثقافى الفعال الذى يسمح للمواهب من اكتساب الأدوات الفنية للكتابة الروائية كالاستقرار المادى وحضور النقد ووسائل الطبع والنشر والاحتكاك بالآداب العالمية والعربية الحديثة. هذا المناخ الكفيل بإتاحة الفرصة لمبدعى الفن الروائى لكي ينتجوا نصوصاً نثرية تتضمن أجواء تخييلية سردية ذات طابع اجتماعى ونفسى لم يحضر، وبغيابه غاب الأدب الروائى وقل إنتاجه، ما عدا الكاتب رضا حوحو «الذى استطاع أن يفلت من هذه الدائرة» (15) بوجوده عند كتابه «غادة أم القرى» بالحجاز، أى بعيداً عن الوطن الجريح، مما مكنه من الاحتكاك بالآداب العربية والعالمية الأخرى.

الهوامش :

١- أحمد منور (المقدمة)، غادة أم القرى ، رضا حوحو، م.و.ك، ١٩٨٣ ، ص : ١٣ .

٢- عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبى فى الجزائر (١٩٣١-١٩٥٤) ، د.م.ج ، ١٩٨٣، ص : ١٩١ .

٣- الأعرج واسينى، اتجاهات الرواية العربية بالجزائر ، م. و. ك، ١٩٨٦ ، ص : ١٣٠

٤- م . س . ص : ١٣٥

٥- م . س . ص : ١٤٢

٦- عبد الله الركيبى، تطور النثر الجزائرى ، ص : ١٩٩ .

٧- A. J. Greimas, J.Courtes, Sémiotique- dictionnaire raisnné de la théorie du gangage- Hachette, 1979 p.164.

٨- Bernard Valette, Esthétique du roman moderne, nathan, 1985, p.p.5-6

٩- Op. Cit. Pp.9-10

١٠- يوسف بن جامع، المساءلة ، مجلة إتحاد الكتاب الجزائريين ، العدد الأول ، ربيع ١٩٩١ ، ص ١٣٥ .

١١- سعدى عثمان ، (انظر : الأعرج واسينى، م.س.ص. ٤٧).

١٢- عبد الملك مرتاض ، م.س.ص. ١١ .

١٣- الأعرج واسينى ، م.س.ص. ٥٠ .

١٤- الأعرج واسينى ، م.س.ص. ٥٤ .

١٥- محمد زتيلى، وإدريس بوذيبة، مجلة الثورة والثقافة ، وزارة التعليم العالى والبحث العلمى، د.م.ج، عدد : ٥ ، ص : ٩ .

ملف الرواية الجزائرية

مبحث في مكانة الرواية الجزائرية

دراسة ببليوغرافية تحليلية

د . إبراهيم عباس *

ظلت الرواية الجزائرية منذ بداياتها الصعبة المعقدة بظروفها الشائكة المكبلة لكل فعل ثقافى فكرى إبداعى، تسعى فى إصرار لايلين إلى أن تكون مرآة المجتمع المدنى الصاعد، وسلاحه الإبداعى فى مواجهة نقائصه التى لا تزال إلى اليوم مقترنة بالتخلف والتعصب ، والتسلط، والتطرف من ناحية أخرى كان سعيها جاداً للحاق بالركب، ركب الرواية العربية، كتراكم روائى، وكفن إبداعى له خصوصياته وجمالياته.

وبذلك لم تعرف الرواية العربية فى الجزائر المهادنة، فى تحرير نوعها من هيمنة النوع الأدبى الواحد «الكلاسيكى» والاتجاه الفنى الوحيد، ولا التقنيات الثابتة، فهى بذلك التراكم لم تتوقف عن تحييد نفسها ، وتحرير مسارها، بالخروج من ربكة التقليد، ومن قيد وسلطة الأيديولوجى فى أى سطوة فكرية أو فنية تمارس القمع باسم السياسية أو الدين، أو التقاليد ولم تكف عن مناوشة كل تلك الجبهات، بحيلها الأدبية المتفاوتة، والمتعددة.

ورغم كل تلك الظروف الصعبة التى واكبت ميلادها ومرارة الواقع الاجتماعى الصعب المكبل بقيد الاستعمار الاستئصالى البغيض، حيث لم تشذ الرواية يومها عن باقى الأجناس الأدبية، فى قيامها بمحاولة إنارة الوعى الاجتماعى تجسيداً لفعالياته، والاستنارة العامة التى انبنى عليها مشروع النهضة آنذاك فى محاولة تأصيل الوعى المدنى وإشاعته بين أبناء الشعب، لفضح وتعرية ما كان يقوم به الاستعمار قصد استئصال جذور الانتماء الحضارى للأمة برمتها.

وسرعان ما استعادت وظيفتها الاجتماعية، وكذا الفنية والفكرية مباشرة بعد الاستقلال، عندما نهضت مرة أخرى بمحاولة تأصيل الوعى وإشاعته بين أبناء جيل الاستقلال داعية إلى مواكبة الركب الحضارى العام، فجاءت جل النصوص الروائية فى هذه المرحلة دعوة إلى التغيير وتمثيلاً له بحثاً عن أقصر السبل إلى التطور، بمناهضة معاوقة كل أوجه التأخر وأسباب التخلف، فجاءت مضامينها أشد نفوراً من أية

* باحث جزائري .

هيمنة تقليدية وأى شكل من الأشكال التى تمارس القمع وترسخ حب التسلط وهى الأشكال المتواصلة مع الماضى المقيت .

وبدت الرواية الجزائرية - وهذه من خصوصياتها - منذ الوهلة الأولى إذا ما اتفقنا إلى ما ذهب إليه جل الدارسين من القول بأولية الرواية «غادة أم القرى» للأديب الشهيد «أحمد رضا حوحو» بوصفها نقطة البداية، والتى كانت بمثابة تمرد العقل على جمود النقل، ومواجهة جذرية لأساليب القمع التى طالت كل شيء تحت شتى العبارات ومختلف الدوافع .

لتصل إلى المواجهة الحقيقية والصارمة لكل أوجه القمع فى هذه الأيام التى لم يسلم منها أى كان من آثار العنف الذاتى، الذى خلقته جماعات الإرهاب والتعصب فى حياتنا .

وفى خضم هذا المسار الطويل (١٩٤٧- ١٩٩٩) ، استطاعت الرواية الجزائرية أن تصمد أمام الهزات المادية والمعنوية وكل أشكال القمع والتحبيط، لتكمل مسيرتها، وتأكد رهانها لتشكل تراكماً إبداعياً حفظ لها مكانتها فى مصاف الرواية الشرقية والمغربية، وأن تؤكد على حضورها فى كل المستويات .

وهذا العمل المتواضع سوف يحاول الإحاطة بكل تلك الحركية أفقاً وعمودياً، راصداً العملية الإبداعية من حيث هى تراكم أدبى، ومن حيث تلك الهزات والثغرات التى ما فتئت الرواية الجزائرية تتعرض لها على مسارها العام . وكل ذلك من خلال عملية إحصائية تحليلية .

وبدءاً نقول إن العدد الإجمالى للروايات المبدعة إلى غاية ١٩٩٩ أى نهاية العقد التاسع مع القرن الماضى بلغ تقريباً ١٣١ نصاً روائياً باللغة العربية، وعلى امتداد مايزيد عن نصف قرن من الزمن نجدها موزعة حسب هذه العقود على الشكل التالى :

العقد الرابـــع : نصاً واحداً
العقد الخامس : نصان
العقد السادس : نصاً واحداً
العقد الســابع : اثنان وثلاثون نصاً
العقد الثامــن : ستة وخمسون نصاً
العقد التاسـع : أربعون نصاً

وبذلك تحتل الجزائر مكانة محترمة بين باقى الدول العربية، ومرتبة مرموقة ضمن بلدان المغرب العربى، حتى وإن كانت هذه المكانة بالنسبة لباقى الدول العربية لاتعكس وجه الحركة الإبداعية ولا المكانة التى يجب أن تتبوءها الجزائر، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار التراكم الروائى المخزون فى رفوف المبدعين، ودور الطباعة منذ زمن طويل بالنسبة لكثير من الأدباء، لصعوبة عملية النشر والفوضى التى تسود هذا الركن الركين فى العملية الإبداعية فى أى بلد كان يضاف إليها إشكالية القراءة (المقروؤية بكل الأشكال) وهى إشكالية عويصة فى الجزائر لها بذورها وأسبابها وعللها .

وإذا لمحنا المقروؤية، فإننا نتحدث عن القراءة المتخصصة أى العملية التى تعيش بدورها أزمة كبيرة لها أثرها فى تطور العملية

الإبداعية وخاصة لدى المبدعين الشباب، حيث تعد بمثابة الموجه والمدعم ، مادياً ومعنوياً.

ولهذه الأسباب وغيرها الأثر البارز فى ما نلحظه من درجات تذبذب تصل إلى حد التوقف النهائى عن العمل الإبداعى لدى الأدباء المبتدئين منهم، والمخضرمين والجدول التالى يوضح ذلك :

وتبقى العملية الإبداعية فى مجال الرواية

السنة	النص الروائي	اسم الأديب
١٩٤٧	غادة أم القري	الأديب الشهيد أحمد رضا حوحو
١٩٥١	الطالب المنكوب	عبد المجيد الشافعى
١٩٥٧	الحريق	نور الدين بوجدرة
١٩٦٧	صوت الغرام	محمد المنيعى
١٩٧١	ريح الجنوب	عبد الحميد بن هدوقة
١٩٧٢	اللاز	الطاهر وطار
١٩٧٢	مالاتذروه الرياح	محمد عبد العالى عرعار
١٩٧٤	الزلزال	الطاهر وطار
١٩٧٥	نهاية الأمس	عبد الحميد بن هدوقة
١٩٧٥	نار ونور	عبد الملك مرتاض
١٩٧٦	طيور فى الظهيرة	مرزاق بقطاش
١٩٧٦	حورية	عبد العزيز عبد المجيد
١٩٧٧	على الدرب	صادق حاجى محمد
١٩٧٨	الشمس تشرق على الجميع	إسماعيل غموقات
١٩٧٨	الطموح	محمد عبد العالى عرعار
١٩٧٨	عرس بعل	الطاهر وطار
١٩٨٨	حب أو شرف	الشريف شناتلية

السنة	النص الروائي	اسم الأديب
١٩٧٩	جغرافية الأجساد	واسينى لعرج
١٩٧٩	قبل الزلزال	علاوة بوجادى
١٩٨٠	الأجساد المحموقة	إسماعيل نموقات
١٩٨٠	العشق الموت فى الزمن الحراشى	الطاهر وطار
١٩٨٠	الليل ينتحر	بكير بوراس
١٩٨٠	بان الصبح	عبد الحميد بن هدوقة
١٩٨١	المرفضون	إبراهيم سعدى
١٩٨١	نجمة الساحل	عبد العزيز بوشفيرات
١٩٨١	البحث عن الوجه الآخر	محمد عبد العالى عرعار
١٩٨١	باب الريح	جروة علاوة وهبى
١٩٨٢	وقائع من أوجاع رجل غامر	واسينى لعرج
	صوب البحر	
١٩٨٢	ماتبقى من سيرة لخضر حمروش	واسينى لعرج
١٩٨٢	الطريق الدامية	أحمد الخطيب
١٩٨٢	التفكك	رشيد بوجدرة
١٩٨٢	وقع الأحذية الخشينة	واسينى لعرج
١٩٨٢	الأكواخ تحترق	محمد زتيلى
١٩٨٢	ناموسة	الشريف شناتلية
١٩٨٢	البزاة	مرزاق بقطاش
١٩٨٢	حين يزعم الرفض	إدريس بوذبية
١٩٨٢	المؤامرة	محمد مصايف

السنة	النص الروائي	اسم الأديب
١٩٨٣	نوار اللوز	واسينى لعرج
١٩٨٣	الجازية والدراويش	عبد الحميد بن هدوقة
١٩٨٣	صهيل الجسد	لمين الزاوى
١٩٨٤	الضحية	خدوسى رابح
١٩٨٤	الإنفجار	محمد مفلاح
١٩٨٤	العليق	بهى فضلاء
١٩٨٤	كان الجرح .. كان يا ماكان	محمد الأخضر عبد القادر السائحى
١٩٨٤	التهور	إسماعيل غموقات
١٩٨٤	المرث	رشيد بوجدرة
١٩٨٤	مصرع أحلام مريم الوديعة	واسينى لعرج
١٩٨٥	هموم الزمن الفلاقى	محمد مفلاح
١٩٨٥	الزمن النمرود	الحبيب السائح
١٩٨٥	المضطهدون	الهاشمى سعيدانى
١٩٨٥	الانتفاضية الكبري	علال عثمان
١٩٨٥	يوميات امرأة آرق	رشيد بوجدرة
١٩٨٥	رائحة الكلب	جيلانى خلاص
١٩٨٥	مغامرة الطفل المتمرد	أحمد صفتى
١٩٨٥	الخنازير	عبد المالك مرتاض
١٩٨٦	الاتفاضة الأخيرة	محمد حيدار
١٩٨٦	الإقامة فى المناطق الممنوعة	محمد بن مريومة
١٩٨٦	الشياطين	إسماعيل غموقات

السنة	النص الروائي	اسم الأديب
١٩٨٦	البيت الحمراء	محمد مفلاح
١٩٨٦	الأنهيار	محمد مفلاح
١٩٨٦	زمن القلب	محمد عبد العالى عرعار
١٩٨٦	حمائم الشفق	جيلالى خلاص
١٩٨٦	السعيد	محمد ساسى
١٩٨٦	الحاجز	الهاشمى سعيدانى
١٩٨٦	نتوءات البحر	عزى بوخالفة
١٩٨٦	الكبوة	عزى بوخالفة
١٩٨٦	القوس الأحمر	بشير خلف
١٩٨٦	صوت الكهف	عبد الملك مرتاض
١٩٨٨	ذاكرة الجنون والانتحار	حميدة العياشى
١٩٨٨	زمن العشق والاخطار	محمد مفلاح
١٩٨٨	خير والجبال	محمد مفلاح
١٩٨٨	المصائد	إسماعيل غموقات
١٩٨٨	عين الحجر	علاوة يوجادى
١٩٨٩	ابن السكران	محمد نسيب
١٩٨٩	وأخيراً تتلألأ الشمس	محمد مرتاض
١٩٨٩	صلاة الجحيم	الحفناوى زاغر
١٩٨٩	رفعت الجلسة	عبد الجليل مرتاض
١٩٨٩	صفقة زلماط	عبد الحميد تابليت
١٩٨٩	عزوز الكابران	مرزاق بقطاش

السنة	النص الروائي	اسم الأديب
١٩٩٠	تجربة فى العشق	الطاهر وطار
١٩٩٠	خط الاستواء	الأزهر عطية
١٩٩٠	ضمير الغائب	واسينى لعرج
١٩٩٠	ضياع فى عرض البحر	الحفناوى زاغر
١٩٩٠	النحر	إبراهيم سعدى
١٩٩٠	فاجعة الليلة السابعة بعد الألف	واسينى لعرج
١٩٩٠	فوضى الأشياء	رشيد بوجدرة
١٩٩٢	الغرباء	رابح خدوسى
١٩٩٣	وغداً يوم جديد	عبد الحميد بن هدوقة
١٩٩٣	ذاكرة الجسد	أحلام مستغانمى
١٩٩٣	الفجوة	حفناوى زاغر
١٩٩٤	يوميات مدرسة حرة	زهور أونيسى
١٩٩٦	سيدة المقام	واسينى لعرج
١٩٩٨	عواصف جزيرة الطيور	جيلالى خلاص
١٩٩٩	فتاوى زمن الموت	إبراهيم سعدى
١٩٩٩	الولى الصالح يعود إلى مقامه الزكي	الطاهر وطار
١٩٩٩	فوضى الحواس	أحلام مستغانمى

الجزائرية مرهونة بالإضافة إلى الأسباب الآنفة الذكر إلى عدم الاستقرار ونقصد بعدم الاستقرار هنا، الحياة الخاصة بالأديب الاستقرار المهنى والاجتماعى، والسياسى الذى يعد بمثابة الحاجز أو الطابو الحرام الذى لعب دوراً كبيراً فى عرقلة عملية الإبداع، فإذا أمعنا النظر فى الجدول السابق نلاحظ التذبذب الكبير على مسار الحركة الإبداعية

عبر السنوات التى تمتد عليها رقعة العملية الإبداعية، فإذا نحن تجاوزنا العقود الثلاثة التى واكبت الثورة، وبداية الاستقلال ، حيث لم يتعدى عدد النصوص الروائية خلال ثلاثةعقود كاملة أربعة نصوص ، بغض النظر عن المستوى الفنى وحتى الموضوعى.

ومع بداية العقد السابع الذى يعتبر بداية النهضة الحقيقية للحركة الإبداعية حتى وإن كنا نلاحظ الهيمنة المطلقة للإيديولوجى على حساب الفنى الجمالى، فإن الأعمال الروائية بدأت تظهر بشىء من الانتظام على مدى سنوات هذا العقد، ففى سنة ١٩٧١ ظهر نص واحد ويعتبر أول نص روائى بعد الاستقلال من المنظور الفنى، وهو رواية عبد الحميد بن هدوقة «ريح الجنوب» ، وفى سنة ١٩٧٢ ظهر نصان هما «اللاز» أول نص للأديب الطاهر وطار وبعده محمد عبد العال عرعار بنص آخر فى سنة نفسها «مالا تذروه الرياح».

أما فى سنة ١٩٧٤ فقد ظهر نص واحد وهو للأديب الطاهر وطار «الزلزال»، لتتبع فى سنة ١٩٧٥ بنصين لكل من عبد الحميد بن هدوقة «نهاية الأمس» وعبد الملك مرتاض «نار ونور» وهو العدد نفسه الذى ظهر فى سنة ١٩٧٦لكل من مرزاق بقطاش «طيور الظهيرة»، «حورية» لعبد العزيز عبد المجيد .

أما فى سنة ١٩٧٧ لم نقرأ إلا نصاً واحداً وهو للصادق حاجى محمد «على الدرب»، لتتوالى الأعمال بشكل مكثف نسبياً سنة ١٩٧٨ ، أربعة أعمال لكل من إسماعيل غموقات «الشمس تشرق على الجميع» «الطموح» محمد عبد العالى عرعار، وهى الرواية الثانية بالنسبة لهذا الأديب وكذلك «عرس بغل» العمل الثالث للأديب الطاهر وطار «حب وشرف» الشريف شناتلية .

وبالكثافة نفسها تقريباً سنة ١٩٧٩ طالعتنا ثلاثة أعمال لكل من واسينى لعرج (أول عمل) ، علاوة بوجادى (عمل أول)، إسماعيل عموقات (العمل الثانى) ، لتتسع الدائرة فى العقد الثامن، وبالضبط سنة ١٩٨٠ حيث ظهرت خمسة أعمال منها الرواية الثالثة للطاهر وطار وكذلك عبد الحميد بن هدوقة ، وواسينى لعرج، بينما برز فى هذه السنة أدباء جدد، أمثال جروة علاوة وهبى بعمله الأول، (باب الريح) بكير بوارس «الليل ينتحر» والأستاذ الأديب إبراهيم سعدى «المرفوضون» وعبد العزيز بوشفرات «نجمة الساحل» ، أما عبد العالى عرعار فقد ظهرت له الرواية الثانية «البحث عن الوجه الآخر» .

وفى سنة ١٩٨٢ التقينا بالعمل الثالث للأستاذ والأديب واسينى لعرج وهى الجزء الثانى من «وقائع من أوجاع رجل مغامر صوب البحر» لتتبع بأكثر من تسعة أعمال لأدباء جدد وآخرون يواصلون جهدهم وتعتبر هذه السنة من أثرى السنوات إبداعاً.

إضافة إلى واسينى لعرج الذى أنتج هذه السنة عملين الجزء الثانى وقائع من أوجاع رجل مغامر صوب البحر وكذا «وقع الأحذية الخشنة» التى تعتبر نقلة جديدة فى أعماله الروائية، كما نجد رشيد بوجدرة الذى انتقل من الكتابة باللغة الفرنسية إلى اللغة العربية

فى هذه السنة، ليبدع روايته الأولى «التفكك» نجد كذلك مرزاق بعطاش يقدم عمله الثانى «البزاة» يضاف إلى هذه الأعمال التى تعد بمثابة استمرارية جادة لوجوه جديدة وأعمال جديدة لأدباء لم يسبق لهم أن كتبوا فى هذا المجال أمثال محمد زيتلى، الدكتور محمد مصايف الشاعر إدريس بوديبة أحمد الخطيب.

تلى هذه السنة، سنة ١٩٨٣ التى خفتت فيها شىء ما عملية الإبداع حيث لم نقرأ هذه السنة سوى أربعة أعمال «نور اللوز» لواسينى لعرج، وهى العمل الرابع على التوالى للأديب وكذا «الجازية والدراويش» لعبد الحميد الرواية الرابعة فى سلسلة أعماله الروائية، وطالعتنا فى هذه السنة الرواية الأولى للأستاذ الأديب لمين الزاوى «صهيل الجسد» وهى باكورة أعماله فى مجال الفن الروائى على أن للأديب أعمالاً قصصية كثيرة.

لتعود الدفقة القوية للعمل الإبداعى سنة ١٩٨٤، من جديد وتقترب بأعمالها كثيراً من سنة ١٩٨٣ حيث صدرفى هذه السنة ثمانية أعمال روائية جادة، منها ما يدخل تحت العمل الدؤوب والاستمرار الجاد لأدباء قرأنا لهم فى السنوات الفارطة أمثال واسينى لعرج ومحمد مفلاح الذى ضاعف جهده هذه السنة حيث أنتج عملين روائيين هامين «الإنفجار» وهموم الزمن الفلاقى» دفعة واحدة ليبدأ مشواره الإبداعى بهذه القوة التى سوف تجعل منه رائداً من حيث الكم، يليه الدكتور واسينى لعرج بعمله الخامس «مصرع أحلام مريم الوديعة»، ورشيد بوجدرة فى رواية ثانية باللغة العربية «المرث» وإسماعيل غموقات فى رواية «التهور»، كما فجأنا الأستاذ الشاعر محمد الأخضر عبد القادر السائحى بمغامرته الجادة «كان الجرح .. كان يا ما كان»، وهى العمل الأول والأخير للأستاذ الشاعر، والبهى الفضلاء بروايته «العليق»، ورابح خدوسى «الضحية».

واستمر التدفق الإبداعى سنة ١٩٨٥ حيث لم تشذ عن السنة الماضية فقد استمر تدفق الأعمال الروائية بالكثافة والقوة نفسها، حيث خرج إلى الوجود ثمانية أعمال لأدباء ألفنا قراءة أعمالهم خلال السنوات الثلاثة الماضية بشكل متوالى ومتزن، أمثال رشيد بوجدرة، عبد المالك مرتاض، ومنهم من دخل عالم الإبداع الروائى لأول مرة ليشق له طريقاً وسط عمالقة هذا الميدان أمثال الجيلالى خلاص، فى رايته الأولى «رائحة الكلب» وعلال عثمان «الانتفاضة الكبرى» أحمد سفحى «الطفل المتمرد» محمد حيدر «الأنفاس الأخيرة»، ويتوالى التدفق الإبداعى سنة ١٩٨٦ بدون توقف ولاتراجع، لكثير من الأسماء الجادة التى ألفنا قراءة أعمالهم بشكل منتظم كل سنة أمثال محمد مفلاح هذا الشاب الذى ما فتئ يؤكد مكانته كمبدع أصيل يشق طريقه بكل ثقة حيث يثرى المكتبة الوطنية بعملين هامين «البيت الحمراء» و «الانهيار».

كما يؤكد إسماعيل غموقات مكانته ضمن قائمة المبدعين الجادين بعمله الثانى خلال شهور فقط برواية جديدة «الشياطين»، وعلى

الدرب نفسه نلتقى محمد عبد العالى عرعار وجيلالى خلاص، والهاشمى سعيدانى، عزى بوخالفة، عبد المالك مرتاض، وتعتبر هذه السنة من أكثر السنوات إنتاجاً حيث بلغ عدد النصوص الروائية المبدعة ثلاثة عشرة نصاً ويغيب العمل الإبداعى بعد ذلك سنة كاملة، وكأنما بالمبدعين بعد العمل الجاد والشاق فى السنة الماضية فضلوا الاستراحة السنة الموالية، وبذلك لم نقرأ أى عمل سنة ١٩٨٧، أو أن دور النشر التى ألفت هذا التذبذب هى التى رأت التوقف هذه السنة عن نشر أعمال جديدة.

لنلتقى فى سنة ١٩٨٨ بالأديب الجاد النشيط محمد مفلاح فى عملين هامين (زمن العشق والأخطار)، (خيرة والجبال) وإسماعيل عموفات الذى يسعى جاداً اللحاق بالريادة بروايته الثالثة (المصائد) ويحاول علاوة بوجادى إثبات الذات بواسطة عمله الثانى وكذلك محمد نسيب الذى يشق طريقه لأول مرة برواية بعنوان (ابن السكران).

أما فى سنة ١٩٨٩ قد فضل قيادة القافلة من جديد الأديب المخضرم الطاهر وطار برواية جديدة شكلاً ومضموماً وكأننا به يحاول مجاراة الشباب (تجربة فى العشق)، ويعود كذلك مرزاق بقطاش بعمله الثالث (عزوز الكبران) إلى حقل الإبداع مذاكراً باسمه رافضاً قانون النسيان، ويدخل السباق وجوه جديدة أمثال محمد مرتاض وعبد الجليل مرتاض وعبد الحميد تابليت، الأزهر عطية.

فى حين يفضل الدكتور واسينى الأعرج تدشين العقد التاسع بعمله الجاد (ضمير الغائب) ورائعته الثنائية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) فى جزئين ويرسخ رشيد بوجدرة قدميه فى العملية الإبداعية باللغة العربية برواية ثالثة (فوضى الأشياء)، إبراهيم سعدى برواية ثالثة وكذا حفناوى زاغر. بينما يفضل رابح حيدوسى تدشين هذه السنة بعمله الأول (الغرباء) وهى الرواية الوحيدة التى تصدر هذه السنة.

أما سنة ١٩٩٣ فكانت لعبد الحميد بن هدوقة فى عمله الخامس (وغدا يوماً يوم جديد) والدكتور واسينى الأعرج بالجزء الثانى من ثنائيته، وحفناوى زاغر، وتكون المفاجأة هذه السنة دخول الشاعرة والأديبة أحلام مستغانمى الميدان الروائى برائعتها (ذاكرة الجسد) وانطلاقاً من هذه السنة التى بدأت تشتد اللأزمة فيها وأصبح الأدباء والمفكرون هدفاً منشوداً للإرهاب، وراحت آلة التقتيل تحصد كل يوم واحداً من أقلام الجزائر الحرة، فأصيب الجميع بالذعر ففضل بعضهم الصمت، وفضل الآخرون مغادرة أرض الوطن، والبعض الآخر الهجر هجر الكتابة، وبقى القليل ممن فضل المجابهة وألف الصمود، فتوقفت بذلك آلة الإبداع فأصبحنا لانقرأ عملا واحداً فى السنة أو فى السنتين ففى سنة ١٩٩٤ نقرأ للأديبة زهور ونيسى تجربتها الأولى (يوميات مدرسة حرة) ويجف القلم عن الإبداع سنة ١٩٩٥.

وفى سنة ١٩٩٦ نقرأ للأديب الدكتور واسينى الأعرج (سيدة المقام) بينما نقرأ سنة

١٩٩٨ لجيلالى خلاص ومحمد مفلاح عملين جديدين شكلاً ومضموناً بل وحتى لغة، وفى سنة ١٩٩٩ نقرأ لإبراهيم سعدى روايته الثالثة (فتاوى زمن الموت) ولم نستطع الحصول على باقى الأعمال فى هذه السنة إلى لحظة كتابة هذه الكلمات.

ويبقى أن نشير فى هذا المقام، أن الرواية الجزائرية على غرار بقية البلدان المغاربية الأخرى (تونس - المغرب ليبيا) لم تدرك صورتها الناضجة، من حيث الكم والكيف، إلا مع بداية العقد السابع من القرن الماضى، حتى وإن لم تدرك من كمها ما بلغته بقية البلدان العربية إلا مع مطلع العقد الثامن من حيث استطاعت أن تفوق معظم الدول العربية إنتاجاً ففى سنة ١٩٨٦ وحدها بلغ عدد الروايات المبدعة المنشورة ثلاث عشرة رواية، وهو عدد كبير ومؤشر جاد على مابلغته عملية الإبداع فى الجزائر.

قد يعود ذلك إلى عملية ازدهار حركة النشر والتوزيع، وكذا ارتفاع نسبة المقروئية، والتطور النوعى للوعى الاجتماعى، وارتباط هذه الأعمال موضوعياً بقضايا المجتمع الآنية، معبرة بذلك عن أزمات المواطن وآلامه، وأحلامه .. وبذلك حققت هذه الأعمال قفزة نوعية فى التحول الكلى النوعين، من فعل الكتابة الروائية عندنا حيث برز إلى جانب الأدباء المخضرمين أمثال الطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة أدباء شباب معظمهم من خريجى الجماعات الجزائرية والعربية، وكذا الاحتكاك المباشر الذى أصبح فعلاً قائماً بذاته لدى هؤلاء الشباب مع بقية العالم العربى والغربى كما أن الرواية فى هذه الفترة لم تقتصر على الأدباء فقط، وإنما أصبحت المرأة تخوض مغامرة العملية الإبداعية الروائية بعد أن خاضت تجربة القصة القصيرة والشعر، أمثال زهور أونيسى وأحلام مستغانمى، وجميلة زاغر وغيرهن.

وأخيراً سنقف عند هذا الجدول البيبلوغرافى الذى يتبين من خلاله عدد الأعمال الروائية لكل واحد من المبدعين وفق الزمن والموضوع، ولايمكن أبداً أن تدّعي رغم صعوبة المهمة التى قمنا بها سواء من حيث الجمع أو الإحصاء أو التحليل أننا استطعنا أن نحيط بكل شيء علماً لما لهذه الغاية من مصاعب جمة أهمها الطلاق غير المعلن بين المبدعين والباحثين وهى صفة تكاد تتوقف على الجزائر فقط، حيث لا علاقة بين المبدع والباحث الأكاديمى، إلا بما يجود به السوق فقط علماً أن معظم الأعمال الروائية الجادة صدرت بالخارج كما سيوضحه الجدول البيبلوغرافى التالى :

اسم المبدع	الأعمال الإبداعية	تاريخ النشر	دار النشر
واسينى لعرج	– جغرافية الأجساد	١٩٧٩	– مجلة آمال الجزائر ع ٧٤
	– وقائع عن أوجاع رجل غامر صوب البحر، ج١	١٩٨٢	– وزارة التربية والثقافة دمشق
	– وقائع الأحذية الخشنة	١٩٨٢	– وزارة التربية والثقافة دمشق
	– نوار اللوز	١٩٨٣	– أعيد طبعها فى المؤسسة الوطنية للكتاب ٨٣.
	– مصرع أحلام مريم الوديعة	١٩٨٤	– دار الحداثة بيروت
	– ماتبقى من مسيرة لخضر حروش ج٢	١٩٨٥	– دار الحداثة بيروت
	– ضمير الغائب	١٩٩٠	– دار الحداثة بيروت
	– فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ١	١٩٨٩	– دار الجرمق دمشق
	– فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ٢	١٩٩٣	– اتحاد الكتاب العرب دمشق
	– سيدة المقام	١٩٩٦	– المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
محمد مفلاح	– الانفجار	١٩٨٤	م، و، ك، الجزائر
	– هموم الزمن الفلاقى	١٩٨٤	م، و، ك، الجزائر
	– بيت الحمراء	١٩٨٦	م، و، ك، الجزائر
	– الإنهيار	١٩٨٦	م، و، ك، الجزائر
	– زمن العشق والأخطار	١٩٨٨	م، و، ك، الجزائر
الطاهر وطار	– خيرة والجبال	١٩٨٨	م، و، ك، الجزائر
	– اللاز	١٩٧٢	ش، و، ن، ت، الجزائر

اسم المبدع	الأعمال الإبداعية	تاريخ النشر	دار النشر
	– الزلزال	١٩٧٤	بيروت
	– عرس البغل	١٩٧٨	دار ابن رشد، بيروت
	– الجواب والقصر	١٩٨٠	مطبعة البحث ـ قسنطينة
	– العشق والموت	١٩٨٠	دار الرشيد ، بيروت
	– تجربة فى العشق	١٩٨٩	م، و، ك، الجزائر
	– الشمعة والدهاليز		م، و، ك، الجزائر
	– الولى الصالح يعود إلى مقام الزكى	١٩٩٩	م، و، ك، الجزائر
	– رمانة		م، و، ك، الجزائر
عبد الحميد بن هدوقة	– ريح الجنوب	١٩٧١	ش، و، ن، ت، الجزائر
	– نهاية الأمس	١٩٧٥	ش، و، ن، ت، الجزائر
	– باب الصبح	١٩٨٠	م، و، ك، الجزائر
	– الجازية والدراويش	١٩٨٣	دار الأدب ، بيروت
	– وغدا يوم جديد	١٩٨٣	م، و، ك، الجزائر
محمد عبد العالى عرعار	– مالاتذره الرياح	١٩٧٢	ش، و، ن، ت، الجزائر
	– الطموح	١٩٧٨	ش، و، ن، ت، الجزائر
	– البحث عن الوجه الآخر	١٩٨١	المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر
	– زمن القلب	١٩٨٦	م، و، ك، الجزائر
رشيد بوجدرة	– التفكك	١٩٨٢	م، و، ك، الجزائر
	– المرث	١٩٨٤	م، و، ك، الجزائر
	– يوميات إمرأة آرق	١٩٨٥	دار بوشان للنشر، الجزائر
	– فوضى الأشياء	١٩٩٠	م، و، ك، الجزائر

اسم المبدع	الأعمال الإبداعية	تاريخ النشر	دار النشر
عبد المالك مرتاض	– نار ونور		م، و، ك، الجزائر
	– الخنازير		م، و، ك، الجزائر
	– صوت الكهف		دار الحداثة بيروت
مرزاق بقطاش	–	١٩٧٦	ش، و، ن، ت، الجزائر
	–	١٩٨٢	ش، و، ن، ت، الجزائر
	– عزوز الكبران	١٩٨٩	لفوميك، الجزائر
	– خويا دحمان	١٩٩٩	م، و، ك، الجزائر
إسماعيل غموقات	– الشمس تشرق على الجميع	١٩٧٨	ش، و، ن، ت، الجزائر
	– الأجساد المجموعة	١٩٧٩	ش، و، ن، ت، الجزائر
	– التهور	١٩٨٤	م، و، ك، الجزائر
	– الشياطين	١٩٨٦	م، و، ك، الجزائر
	– المصائد	١٩٨٨	م، و، ك، الجزائر
الهاشمي سعيداني	– المضطهدون	١٩٨٥	م، و، ك، الجزائر
	– الحاجز	١٩٨٦	م، و، ك، الجزائر
	–العطر المسكر	١٩٨٨	م، و، ك، الجزائر
جيلالي خلاص	– رائحة الكلب	١٩٨٥	م، و، ك، الجزائر
	– حمائم الشفق	١٩٨٦	م، و، ك، الجزائر
	– عواصف جزر الطيور	١٩٩٩	م، و، ك، الجزائر
إبراهيم سعدى	– المرفوضون	–	ش، و، ن، ت، الجزائر

اسم المبدع	الأعمال الإبداعية	تاريخ النشر	دار النشر
	– النحر – فتاوى زمن الموت	١٩٩٠ ١٩٩٩	م، و، ك، الجزائر الجاحظية ، الجزائر
حفناوى زاغر	– صلاة فى الجحيم – ضياع فى عرض البحر – الفجوة	١٩٨٩ ١٩٩٠ ١٩٩٣	لافوميك، الجزائر م، و، ك، الجزائر دار المعارف سوسة ، تونس
علاوة بوجادى	– قبل الزلزال – عين الحجر	١٩٧٩ ١٩٨٨	ش، و، ن، ت، الجزائر م، و، ك، الجزائر
عزى بوخالفة	– نتوءات البحر – الكبوة	١٩٨٦ ١٩٨٦	م، و، ك، الجزائر م، و، ك، الجزائر
الشريف شناتلية	– حب أو شرف – ناموسة	١٩٧٨ ١٩٨٢	م، و، ك، الجزائر ش، و، ن، ت، الجزائر
أحلام مستغانمى	– ذاكرة الجسد – فوضى الحواس	١٩٩٣ ١٩٩٨	م، و، ف، ط، الجزائر م، و، ف، ط، الجزائر
عبدالعزيز عبدالمجيد صادق ح محمد ع العزيز بوشقيرات	– حورية – على الدرب – نجمة الساحل – الطريق الدامى – الأكواخ تحترق		م، و، ك، الجزائر م، و، ك، الجزائر م، و، ك، الجزائر م، و، ك، الجزائر م، و، ك، الجزائر

اسم المبدع	الأعمال الإبداعية	تاريخ النشر	دار النشر
	– حين يبرعم الرفض		م، و، ك، الجزائر
لمين الزاوى	– صهيل الجسد	١٩٨٣	ب، تحرير الكتاب، دمشق
	–	١٩٩٨	؟
بهى الفضلاء	– العليق	١٩٨٤	م، و، ك، الجزائر
محمد الخضر ع س	– كان الجرح	١٩٨٤	م، و، ك، الجزائر
لحبيب السايح	– زمن التمرد	١٩٨٥	م، و، ك، الجزائر
علاوة عثمان	– ذاك الحنين	١٩٨٨	م، و، ك، الجزائر
أحمد سوفتى	– مغامرة الطفل المتمرد	١٩٨٥	م، و، ك، الجزائر
محمد حيدر	– الأنفاس الأخيرة	١٩٨٥	م، و، ك، الجزائر
محمد بن مريومة	– الإقامة فى المناطق الممنوعة	١٩٨٦	م، و، ك، الجزائر
بشير خلف	– الفوسى الأحمر	١٩٨٦	م، و، ك، الجزائر
أحميدة العياشى	– ذاكرة الجنون	١٩٨٦	لافوميك – الجزائر
محمد سارى	– السعير	١٩٨٦	لافوميك – الجزائر
	– على جبال الضهيرة	١٩٨٨	م، و، ك، الجزائر
محمد نسيب	– ابن السكران	١٩٨٨	م، و، ك، الجزائر
محمد مرتاض	– وأخيراً تتلألأ الشمس	١٩٨٩	م، و، ك، الجزائر
عبد الحميد	– صفقة زلماط	١٩٨٩	دار زلماط – باتنة
تابليت الأزهر عطية	– الاستواء	١٩٨٩	م، و، ك، الجزائر
رابح خدوسى	– الضحية	١٩٨٤	م، و، ك، الجزائر
	– الغرباء	١٩٩٢	المؤلف – الجزائر

ومن خلال قراءة سريعة لهذا الجدول يتضح لنا أمر مهم يتمثل فى درجة تذبذب العملية الإبداعية لدى هذا الكم الكبير من الأدباء، حيث يتجلى لنا أولاً أن عدد قليلاً فقط هم أولئك الأدباء الذين استمروا فى عملية الكتابة منذ البداية أما القسط الأكبر من هؤلاء الأدباء إما كتبوا نصاً واحداً كتجرية الخوض فى هذا الغمار ثم توقفوا، وإما كتبوا نصين وتوقفوا ، والقليل منهم كتب ثم توقف برهة من الزمن ثم عاد إلى الكتابة بكثافة كبيرة.

وعلى العموم، فإن لهذا التذبذب أسباب كثيرة، سوف نعود إلى تناولها واحدة فواحدة، مع التحليل والنقد لاحقاً. على أن العدد الإجمالى للمبدعين الجزائريين قد بلغ نهاية العقد التاسع من القرن الماضى ثمانية وثلاثين روائياً فى المجموع.

وبطبيعة الحال ونحن ننهى هذه المداخلة نخلص إلى أن العملية الإبداعية فى الجزائر ونخص بالذكر هنا «الرواية» دون غيرها ورغم كل الظروف المحبطة التى تحيط بها إلا أنها استطاعت أن تختصر زمن التخلف، وكل المعيقات التى وقفت أمامها مع البدايات الأولي. تشق طريقها بشكل جدى قصد اللحاق بالركب الأدبى العربى والعالمى، واستطاعت فى هذا السباق أن تتفوق كثيراً عن نظيراتها فى العالم العربى كما وكيفما، حيث ونظراً للكم الذى توفر لدينا تحتل الجزائر مرتبة متقدمة جداً بالنسبة لكثير من الدول العربية.

أما بالنسبة لبقية أنحاء العالم فقد استطاعت الرواية، الجزائرية أن تنحت لها مكانة مرموقة بين مثيلاتها فى العالم ، فإذا أحصينا عدد الأعمال الروائية المترجمة إلى بقية لغات العالم لوجدنا أن الرواية الجزائرية أصبحت وفى زمن قصير مقروءة فى الصين وأمريكا وآسيا وأروبا، فرواية ريح الجنوب ترجمة إلى أزيد من ٠٩ لغات حية فى العالم.

أما من حيث التناول كموضوعات للدراسة والنقد، فإن هناك ملفات كثيرة فى كل من فرنسا، روسيا والصين ، وضعت خصيصا للرواية الجزائرية.

إلا أن هذا الجهد الجبار الذى قام به المبدع الجزائرى كان بإمكانه أن يتضاعف لو تحقق شيئان فقط.

مواكبة الحركة النقدية الجادة لهذا الجهد، بالقراءة والتحليل لما لهذا الجهد من أثر فى زيادة رقعة المقروئية اتساعاً وانتشارا.

لو استطاع اخوتنا بالمشرق العربى اختراق الشرنقة التى التحقوا بها طوال عهود ماضية، وجادت أقلامهم بالقراءة الجادة المعهودة عنهم لهذه الجهود الإبداعية التى فاق صيتها الحدود الإقليمية ، لأعطى ذلك دفعاً إضافياً للرواية الجزائرية، بروزا وإبداعاً.

وبهذا تتجلى أفاق هذا العمل الإبداعى المتطور والنامى إطرادياً.■

شعر

وردة الإشـــراق

شعر : حسن توفيق *

يسقط ورق الصمت اليابس لمَّا يسكرنى فرح
الخصب
يأتيني صوتُك .. وردة إشراق .. تتفتح
موسيقى تتملكني
وتمس بنشوتها روحى فتنورنى
وتهدهد أشواق القلب
وأشم عبيرك فيها حين يوشوشنى
ما أحلى صوتك إذ يأتى فى قلب الليل
ليسافر بى من أقصى الأرض إلى وطنى
وإليك .. على نفحات الفل
حيث تغنى الروح وتشرق رغم جفاف الزمن
المعتل
وتذوب القطرة فى الكُلِّ وتحيا بالكل

* * *

عبر الأسلاك تطل حياة
عبر الأسلاك بكل لغات الأرض تظل تطل حياة
همسات شفاه أو صيحات مرعدة أو صخر حوار
أشواق .. أو حسرات فراق .. أو أسرار
صدق – كذب – نبل – غدر – صفو – غيم
– ورد – أشواك
عبر الأسلاك

* * *

عبر الأسلاك يفوح عبيرك فى باقات من
كلمات
كلماتك تأتينى .. وترفرف حولى فى هيئة
أطياف مجلوة تتجمع نوراً يحمل نبرتك
الحلوة
فيخيلُ لى أنك حقاً قربى وبأنى أرشف من
خمر القبلات
وبأن العالم فيض من أنوار الحب
تتبرعم من لمستها أبهى الآمال
وبأن الدنيا للعشاق وليست غابة أهوالٍ
فى ظلمتها ينتصر الحقد فيبقى الجدب حصاد
الحرب
ودم الأطفال يفيض على كل الجبهات
والغابة تبتلع الصرخات

* * *

عبر الأسلاك – أيا فاتنتى – يأتى صوتك
وردة إشراق بيضاء
أستنشقها بحنين الروح إلى فرح لايتبدد
فتطل علىّ ملامح وجهك . دون لقاء
وأظل أقبله .. بحنين يتجدد

---

* شاعر مصرى.

المحطـــات

عبد الله السالم *

هجرتنى المحطاتُ
بعدك
ياشمُ
إلا ثلاثاً :
١– خيالى
٢– وحبك
٣– والظنّ بالله خيرا
**
ساومونى على النزعِ
لكنى دون وعىٍ أبيت
وقلت لهم :
انزعونا سوياً
أو ابقوا علينا سوياً
فهذى عروقى
وذلك دمى
لاتسنّوا السكاكين
تحت فمى
**
أيا امرأة سقطتْ
عند ساحلها
كل اقنعتى
أوقفتنى على لُعبى
جردتنى من الليل
واستحملت شغبى!

نسِجت من قصيدى
ملاءتها
وسقتنى فناجينها
ومضت تنشد الريح
عن جهة للرحيل
**
أيا امرأة
زرعت صوتها فى
دروبى
فكل الدروب تؤدى إلى صوتها
سكة السوق
مدخل حارتنا
الطريق القديم إلى البحر
شاطئه
شارع العين
كثبانِه
مولد الصبح تحت عيونِ
العصافير
تغريدها
كل دربٍ يؤدى
إلى صوتها ..
كل درب يؤدى إلى صوتها ..
غير دربى
يؤدى إلى جهةٍ
للرحيل!

* شاعر قطرى.

شعر

وَعْـد

زبيدة بشير *

سانحاً،[1] أو «بارحاً» [2] ماذا يهم
نحن أقوى من تباريح الألم
إن وادنا الوهم فالأجر لنا
قد كشفنا «البو» [3] فانهار الصنم
أيها السادر في وهم الرضا
غارت الأنجم .. والليل ادلهم
ومضة النور أضاءت دربنا
إن أضعناها فما جدوى الندم؟
يا شراعاً تاه عن مرفئه
حسبنا الذكرى فإن الأمر حم

***

يا لقلب دائم اللهف صد
أدمن الشوق كطفل ما انفطم
إن يكن طول السرى ضللنا
قد بلغنا البر .. والجرح التام
كم لنا من سمة نزهو بها
كلما احترنا ولكن كيف لم ..

... لم نر الطوفان يطوى ربعنا
تاركاً أحلامنا نهب العدم!
سائوا الأيام عن أبعادنا
إن رمانا الدهر بالخطب الملم

***

يالشمس فجعت فى نورها
فاستخارت ربها فيما حكم :
مالنا نأسى على الماضي الذى
كم كسوناه من البر ... وكم ...،
فانثنى فى صمته مستخذيا
تاركاً للسفح آلاء القمم!
خافض الهامة مطموس الحجى
حائراً ما بين كلا .. ونعم !!
كيف حط البدر من عليائه
فى وهاد تستحى منها الهمم !
يا لأهل الوجد ما أجدرهم
بالرضا والعفو إذ همت ، وهم ..،
... باغتيال الفجر فى إشراقه
وهو يحمى العمر من جور الظلم

* شاعرة تونسية .

طَعْنَة الغَـدْرِ سُرَاطٌ (١) قَـاطِعٌ
ذَبح الفـرحَـةَ فِي قُـدْسِ الحَـرَمْ

أين نَمْضِي .. والدُّجَى يَأسُرُنَا
يَغْمر الآمَال كَـالسَّيْلِ العَرِمْ ؟!

يَا طُيـورَ الفَـأل إنْ عُـدْتِ لَنَا
ارفَـعِي الرَّايَاتِ .. إنَّ الوَعْـدَ تَمْ

هوامش

(١) سنح : الطائر أو الظبى وغيرهما مرّ من مياسرك إلى ميامنك فولاك ميامنه والعرب يتيمنون به فهو سانح.
(٢) برح : مرّ من يمين الرائى إلى يساره العرب تتشاءم به.
(٣) البوّ : جلد ولد الناقة يحشى تبنا ويقرب من أمه لتدر عليه
(٤) سراط : سيف بتار .

شعر

ترنيمــة

عــزة رشــاد *

كلّما قلتُ وِداعاً
نحن ما عُدْنا أنيسِين
ولا أشجارنا تحمل زهرَ البرتقالْ :
ألتقي وجهك قنديلاً على نافذة الليل
ونهراً في بساتين الخَيالْ
فتعالْ
توقظ الموالَ في القيثار ..
والموجة في النهر ..
تصدُّ الريح عن شرفتنا الأولى
تعالْ
نحن قد أتعبنَا الشوقُ
وذا الصمتُ الذي أوصد أبواب السؤال
فابتهل .. أجملُ ما في الحب
أنْ نسقى حقولَ القلب نسكا وابتهال
ماالذى يفتح ـ مثل الطهر ـ أبواب المُحالْ؟
فتعالْ ..
لكَ أشرعْتُ غدى فادخلهُ
كن للزهرة العطرَ
وللحقل الظِلالْ
يالحزنى ..
كيف ودعتُك بالأمس.
وقد كانت بساتينى تُسمّيكَ ربيعاً
وبحيراني نُسمّيك لآل؟
كلما قلت وِداعاً ..
صرخ القلبُ تعال

* شاعرة مصرية .

شعر

اعتراف بحجم الممكن

عيسى الشيخ حسن *

ذات رؤيا
هبط الشعر علينا
لم يكن ثَمّ سوانا
جرّة الحبر
وحنّاء الأغانى
والبلد
نحن لم نثمل هوانا
عندما جاءت إلينا
جرحنا كان غضيراً
وهى لم تدع أحد
**
ها هنا ليلٌ وبيت
وسراج
تعبر الرؤيا مداهِ
ثم أنخابٍ وزيتْ
ينهضُ المشمش فى ذاكرة الطفل
الذى مرّ على بيدرنا
كى تغنّيه المراثى
بعدما أحياه موت
وهنا مرت أميرة
دثرتنى بالحكايات القديمة
فمشى حزنى إليها
غيمة وارفةِ الدمع صغيرة
و«الدراريب»(*) تناسوا دربهم
عندما مرت وذاب الغيم
مجنوناً عليها
ولنا أن نحتفى بالموت
يتلو هذأة الروح على جمر الحقيقة
ولنا أن تجزع الأشجار
فى ليل الحديقة
فإذا ما جئت مغسولاً بذنب الشعر
ورداً فى يديها
كى ترانى راشحاً فى موقف العاشق
يمحو نومه بالحلم
يعدو فى المواويل الرشيقة
فلها أن تضع الأيّام شالاً
لاحتمالات الضفيرة
ولها أن تأخذ الموّال منّى
هى لاتعبر رؤيانا تماماً
فى المساءات الطويلة
بل تضلّ الخيط فى كف المغنيَ
وتحل الواجب اليومى

* شاعر سورى

في الدرب الجديد
علّ نهراً شارد الوديان يحبو
بين حلمينا ويبكي
نحن أدرى يا أبا الطيّب بالدرب
وبالشوق العنيد
غير أنّ الفاصلة
كلما جمعت أطراف الكلام
باعدت بين حروفي
واحتفت بالسكر المطحون في أقلامنا
ولنا أن ترسل البنتُ مكاتيب إليه
تنتقي فيها العبارات الجديدة والدعاء
ولنا أن نحبس الأيام عن نشوتها
في الشتاءات العسيرة
ذاب حزناً في احتمالات الضفيرة
وارتمى والليل قوسين صغيرين
يضمان الأُميرة

هوامش

* الدراريب : جمع درّاب وهو عابر الطريق في بعض اللهجات.

شعر

ذات البهاء

يس الفيل *

خضبت كفيك .. أزمانا
دماء الشهداء
أنت .. ياذات البهاء
كم لأفيائك لاذت نجم
غامرت فى التيه،
لم تدرك
لماذا أبحرت
والأرض حبلى بانتهاكات العداء
والحيارى
لم يعد مسراك يحميهم
– وقد فاض البلاء –
... ربما استهوتهم الأرض النبيه فاستماتوا ..
.. ربما يصحو من الغفلةِ
دستور البقاء
.. ربما اشتاقت إليهم فى لياليك البهية
بعض أنسامٍ
أطلت من رحاب المريمية
.. ربما استحيت أمام الله منهم كربلاء ..

واستحن من خزيهم
طمس الهوية
فى زمان الإنحناءْ
أنت

يا ذات البهاءْ
لم يعد يحميك من هذا البلاءْ غير أن تمتد
إيماناً
وتستعصى على إدبارنا ليلاً ..
بقايا الكبرياءْ
... ربما فى ليلها المقهور يستلقى على راحاتنا
دنيا ...
أنا رتها مصابيحُ الأباءْ
.. ربما تشرق شمس الله ياعدل السماءْ
.. ربما يخجل بغي يدّعِى
أن احتراف القتل بعض
من وصايا الأنبياء ..

* شاعر مصرى

شعر

فَلْتُخْبِرِ القَمَرَ *

علي عبد الله الانصاري **

لَنْ أراه
فلْتخبرِ القمرْ
دماؤنا تخطُّها ليلاتُه ..
أرواحنا تجمعها ساحاتُه
ونحنُ لنْ نراه

فلْتخبرِ القمرْ
خيوله مجنّحهْ
تطيرُ بالأحلامْ
أشجاره مرنّحهْ
وريحُها الأوهامْ
ونحنُ لنْ نراه

فلْتخبرِ القمرْ
ذاكرتي أشجارُ ياسمينْ
بياضهـا حزينْ
حفيفهـا حزينْ
وعطرُها حزينْ
قدْ غرّدَ العصفورُ مرّةً هنا
وبثّنا هواه
وطار عنّا يومها
ونحنُ لنْ نراهْ

فلْتخبرِ القمرْ
كلامنا عنْ حزننا لغهْ
حروفُها دماءْ
أوراقُها الفضاءْ
والموتُ فيها جملةٌ تعصى على الفناءْ
ونحنُ في مهربنا .. كأنّما أعيننا
في الغدِ لنْ تراهْ

فلْتخبرِ القمرْ
الفجرُ مولودُ الغد
يطلُّع .. كالفجرِ النّدى

* من وحى قصيدة (الدماء المراقة) للشاعر الأسبانى / فيريديريكو جارسيا لوركا.
** شاعر قطرى

حاولْتُ أنْ أُنْصفَهُ
فلمْ أجدْ سواهُ حتَّى أصفَهْ
تدرُّجَ الألْوانِ فى مطْلَعه يبْعَثُ بالسَّعادَهْ
وضحكَةُ الطَّيرِ على غصونه تبْعَثُ بالسَّعادَهْ
عيونُهُ تفتَّحتْ
حقولُهُ قدْ أينعتْ
وضحكَةُ الهواءِ فى طلعَته توَرَّدتْ
لكنَّنى أفتقدُ السَّعادَهْ
مهاجرٌ بلا وطنْ
معْ أنَّنى مواطنٌ عريقْ
مع الضَّياعِ لمْ أزلْ
مُزارعاً منْ بأسه يزْرَعُ فى الصُّخُورْ
أشْجارُهُ تمورْ
تمْزجُ بين رقَّةِ النَّسيمْ وقُوَّةِ الجحيمْ
ثابتَةٌ كالجبلِ المنيف لكنَّها تطيرْ
شحيحة ، لكنَّها تمْتازُ بالعطاءْ
هادئة لكنَّما ألوانها تثيرْ
كبيرةٌ تسدُّ وجهَ الكونْ
لكنَّها فى الأصل كانت بذرةً ضائعةً فى سلة
البذور
وحقلى المزْروعُ فى الصُّخُورْ
أظنُّنى مسْتكثرٌ عليَّ أن أراهُ

فلتخبرِ القمرْ

آلامنا بركْ
تنضحُ بالدِّماءْ
وعيشنا ندى
ينقصُهُ العطاءْ

أفراحنا مزارعٌ
بذورها الأمواتْ
تزرعها فوارسٌ
خيولهم آهاتْ

نسقيهم دماءنا
فتزهرُ الزُّهورْ
نسمعهم بكاءنا
لتضحكَ الدُّهورْ
يموتُ فينا أملْ
لذاك لن نراهُ

فلتخبرِ القمرْ
الكأس دارْ
أرواحنا صافنةٌ لا تملكُ القرارْ
دماؤنا منثورةٌ
قبورنا محفورةٌ
أشْجارُ ياسميننا مقهورةٌ
عصفورنا قدْ طارْ

لغاتُنا حزينةٌ
أيّامُنا موبوءةٌ
حقولُنا ناحلةٌ
آلامُنا / أفراحُنا
بكاؤنا مثارْ
يولَدُ فينا أملٌ
ليغتدى آثارْ
فلتخبرِ القمرْ
فنحنُ لنْ نراه

شعر

هو البحرُ يرجع صورتك

عبد الله الحامدي *

يمزّقُ أحشاءَ ليلى
سؤالك :
أيّانَ صوتكَ يملأُ
دوحَ البلاد؟
يدغدغُ نافورة الماء
بين الفراشة والأمنيات
تعالى نضئُ شموعَ يديكَ
ونمنح ذاكرة الحبِ
مجد العطاء
أأنتَ قدمتَ بهذا الصّباحِ
أم الشمسُ تشرقُ شيئاً فشيئاً
وتسحبُ ذيلاً علي الراسياتِ؟
هو البحر يرجعُ صورتكِ
المستديمة
فهل كنتَ في الحلم
عشقاً قديماً قديماً ...
تهادى كمركبِ غيبٍ
بلمحة سحرٍ

رأته القلوبُ الحزينة
كنجمٍ وراء النجومِ
وناجاه كلُ الأهالى
بليل الليالى
دون اهتداء
وحين إلى البيت عادوا
أتاهم كخلٌ حميمْ
قُبيلُ الرّضا وبعد الشُّرود
لوجدٍ عظيمْ
تناءى وروحى
فليس الوجودُ بعيداً لدىً
وليس غروبك إلا ارتدادْ
عرفتُ بأن مسافة حزنى
لحظةُ فقدِ
طواها الوداعُ الأخير ..
فكيف تنامُ صغارُ الحمامِ
بطرف السريرْ
ولمّا تجيئي بزاد السماء؟!

* شاعر سوري.

قصة قصيرة

«يا . . لقساوتك»

رفقي بدوي (*)

كانت عيناى على «أكرة» الباب، وأذناى تستجديان التليفون، ومع حركة الأكرة أنظر أسفل الباب لأشاهد أول ما أشاهد، ذيل فستانك الوردى الذى أحبه، ومع رنين التليفون أتلهف لسماع صوتك الذى انتظرته منذ أن دخلت تلك الحجرة.

كلما تحركت «أكرة» الباب أطالع أذيال البلاطى البيضاء، ومع رنين التليفون تأتينى أصوات عملت بكل قوة على أن تسكننى تلك الحجرة إلى النهاية.

وعبر حركة «الأكرة» ورنين التليفون لم أشاهد ذيل فستانك الوردى ولم يصلنى صوتك، بالرغم من أن عينىّ مثبتتان على «أكرة» الباب، وأذناى على رنين التليفون منذ عام.

يا .. لقساوتك .. ألا تتعجلين رؤيتى، فلقد مضى العام الذى كان قد تبقى لى. ■

---

* كاتب مصرى

قصة قصيرة

شاعركم غيّر وجهه

محمد حمد الصويغ (*)

- وماذا قالوا عنك ؟

- قال شاهد عيان أنهم بعد وليمتهم المنكرة .. أخذوا يمسحون على بطونهم المنتفخة .. ويتهامسون :

- هذا لايصلح للسفينة ..

- سوف يغرقها أيها القوم ..

- أنه يقول الشعر .. فحذار منه ..

- ولماذا لاتصلح فى رأيهم ؟

- ليس لأننى أقول الشعر كما ادعى أحدهم .. ولكن لأسباب أخرى.

- ما هى؟

- السفينة أيها الصديق قديمة متهالكة .. خشبها أخذ يتساقط بفعل الرياح والعواصف وتقلبات الطقس .. وكلما حاولت أن أعدل ما اعوج منها جاءت الرياح ودمرت ما أضفيته عليها من تعديل.

- كان يجب عليك أن تصمد أمام الرياح .. لا أن تهرب منها .. ومن الشجاعة أن يجابه المرء مصائبه وجهاً لوجه .

- هذا لن يقدم من الأمر أو يؤخر شيئاً .. وليس فى نصيحتك جدة .. فقد سمعتها من أفواه كثيرة.

- هل من سبب آخر؟

- لقد تضايقت من البر والبحر .. فعقدت العزم على الهجرة .

- وكيف تشعر الآن؟

- أشعر أننى خلقت من جديد.

- كيف ؟

- أحياناً أقول : لو أننى عرفت نفسى منذ مدة طويلة لقضي الأمر .. لقد جئت متأخراً .. لن أنقذ السفينة .. ولن أغدو لها ربانا.

- ولماذا لم تقل أنك شعرت بالغربة بين القوم؟

- لقد قطعوا لسانى أيها الصديق .. وأنا أحاول البحث عنه الآن لاعادته إلى مكانه.

- أيمكنك أن تغدو إنساناً آخر لو تجاهلت ما يدور فى رؤوسهم؟

- وهذا ما سوف أفعله الآن .. فاذهب إليهم وقل لهم أننى نسيتهم جميعاً .. قل لهم أن شاعركم غيّر جلده ووجهه .■

---

* كاتب سعودى

قصة قصيرة

غُـرْ . . !

رجب سعد السيد (*)

لم يكن راضيا . ها هى الساعة تقترب من الثامنة، ويكاد اليوم ينتهى ، ولم يتجمع فى علبة الإيراد ما يجلب الرضا. مرت عدة أيام على نفس الحال .. فى الصباح ، وهو بطريقه للعمل ، يفشل في التقاط أى راكب، ليس بسبب ندرة الركاب، ولكن لأن اتجاهاتهم تتعارض مع خط سيره من بيته، فى (الورديان) إلى (الحقانية) فى ميدان المنشية، حيث يعمل فى وظيفة كتابية، تحتم عليه التوقيع بقائمة الحضور، قبل الثامنة والنصف، وذلك يجعله يتهرب من كل راكب يطلب نقله إلى مكان بعيد، ليتوفر له الوقت، للبحث عن مكان يوقف فيه السيارة، بعيداً عن احتمال أن تقع عليها عين زميل، فتفشل محاولات الكتمان، وينتشر الأمر فى المحكمة كلها، يأتى خوفه من المساءلة القانونية بالمرتبة الثانية، بعد تطيُّره من نظرات الحسد والحقد وألسنة السوء، لم يروا مكابدة السنوات الطوال، منذ خرج من الجيش، بعد الحرب، يحمل فى يده رخصة القيادة (درجة أولى) ، ويعمل عند أصحاب السيارات، اللذين يشتركون – جميعهم – فى اتهامهم الدائم للسائقين بعدم الأمانة فى توريد (الغلّة)، ولن يصدقوا أنه اشتراها بالتقسيط، ولا يمكن أن يتصوروا القلق المميت الذى يقلب كيانه، وأيام الشهر تزحف إلى نهايتها، دون أن تقترب الجنيهات المقتصدة من الرقم (٣٠٠) ، قيمة القسط الشهرى.

يعلم ويؤمن بأن الله يقسم الأرزاق .. وهنا ، يجب أن يوجه التأنيب إلى نفسه، فهو فى حالات كثيرة، كان يركب رأسه، ويصر على أن يحدد خط سيره فى شريط الكورنيش، فقط، رافضاً العديد من طلبات التوصيل إلى الأحياء الواقعة فى عمق المدينة أو الضواحى .. السير فى شوارع شتاء تلك الأحياء مخاطرة.

وعلى مكتبه فى (السراى) راجع حساباته، ووجد أنه سيضطر إلى تحويل كل راتبه الحكومى، ليصب فى صندوق القسط الشهرى، فقرر أن يتوقف لأى إشارة من راكب، ويستجيب لأى طلب.

وها هى الساعة تقترب من الخامسة وهو راجع من (أبى قير) ، يتهادى، وقد خلت الطريق من أى مترجل أعطته السيدة التى أوصلها إلى أبى قير أجراً معقولاً، ولكنه لا يغطى خسارة الرجوع خالياً.

---

* كاتب مصرى

عند الاستدارة الحادة فى الطريق، بعد الفندق الكبير، أمام سور (حدائق المنتزة) ، تهيأ له أن رجلا يطلبه، ملوحاً بيده، كان قد تخطاه قليلاً. توقف وتراجع إلى حيث يقف. فتح الرجل الباب، ومرق إلى داخل السيارة لم يسأله عن وجهته، ولم ينطق الرجل، كان يتنفس بعمق، وبصوت مسموع، وكان معطف المطر يصدر أصواتاً، وهو يحك كفيه ببعضهما. نظر إليه فى المرآة العاكسة. رأى قبعة سوداء على رأسه. فكر فى أن يكون سائحاً أجنبياً .. وفى نفس اللحظة ، سمعه يتكلم فى لغة عربية واضحة :

- «معذرة .. نسيت أن أقول مساء الخير ..»

عندها ، خاب رجاؤه فى ختام طيب، ليوم من الأيام غير المواتية، قال الرجل ، وهو يزيل دائرة من غلالة البخار المكثف فوق زجاج النافذة.

- «الإسكندرية تغتسل .. لايكفيها البحر .. تستهويها الأمطار .. »

وبدا كأنه يحادث نفسه، واستمر يرقب الأمواج العالية ، صامتاً.

قطعت السيارة مسافة طويلة، وكان لابد أن يعرف السائق وجهة الراكب :

- «لم تقل لى ، سيادتك إلى أين ؟».

- «إلى كل مكان .. أى مكان بالإسكندرية هو وجهتى ..» .

وصمت قليلاً، ثم عاد يتساءل ، فى تودد :

- «لعلك لا تكون مللت من وجودى فى سيارتك ..»

سارع السائق ، متحرجاً، ينفى أى شبه فى سؤاله:

- «آسف ياسيدى .. لم أكن أقصد .. تحت أمرك، وفى خدمتك ..» .

- «لا عليك يا رجل .. إنما قصدت مناوشتك، لأجعلك تبادلنى الحديث .. العزلة قاسية، صدقنى .. وأنا الآن بحاجة إلى رفيق سكندرى لأتكلم معه .. لاشك أنك سكندرى ؟» .

- «أبا عن جد ..» .

- «هذا حسن .. حسن جداً .. من فضلك ، توقف للحظة» .

تململ السائق قليلاً . مرَّت بباله، خاطفة ، ذكريات مهنية سوداء .. مقابلات السكارى والشواذ والساقطات والمجرمين، ولكن الرجل لايبدو عليه - حتى الآن - أنه من هؤلاء ، حديثه غير عادى ، وشخصيته لا تزال مبهمة، ولكن سلوكه العام، إلى حد كبير ، غير مريب.

توقف السيارة. نزل الراكب خلع معطفة، وطرحه فوق المعقد الخلفى، ثم فتح الباب الأمامى، وجلس إلى جوار السائق. قال :

- «هنا أحسن .. هيا بنا .. بتمهُّل ..!!».

تحركت السيارة والإرتياب يعاود السائق. خطف نظرة إلى الرجل الجالس بجانبه. هل يخفى شيئاً فى ملابسه ؟ الملابس عصرية عالية الذوق. لا يمكن أن يكون قاطع طريق بهذه الأناقة . هو - إذن - ليس أكثر من راكب غير ثرثار.

أخيراً ، تحدث الراكب، كأنما ليزيل شكوك السائق:

- «الآن، سأخبرك بسرّي .. أنا هارب من فوج سياحى، يقيم بالفندق الذى رأيتنى أقف بالقرب منه..».
- «فوج سياحى؟!».
- «نعم .. كان المفروض أن نصل إلى الإسكندرية ظهراً .. تعطلت السيارة قبل مدخل المدينة، وتأخرنا .. ألغيت جولتنا فى المدينة من البرنامج .. وغداً سنطير إلى الأقصر.. هل فهمت؟!» .
- «تقريباً .. أنت تريد تنفيذ الجولة بمفردك..».
- «عليك نور! .. أنا مصرّ عليها .. معظم رفاقى من كبار السن، ولاتهمهم الأسكندرية كثيراً، خصوصاً إذا كانت ممطرة .. أما أنا، فقد تسللت فى المطر، حتى وجدتنى .. غير معقول أن أحضر إلى الاسكندرية لأتناول عشائى وأنام!» .

وأخذ يردد مقاطع من ألحان شعبية متداخلة. كان قد تأكد، لدى السائق أن الراكب سائح، ولكن .. أى سائح هذا الذى يجيد العربية، ويحفظ أغنيات تتردد فى حارات الإسكندرية؟! . تألقت بذهنه فكرة أنه ربما كان أحد دارسى اللغة العربية، ممن يسمون بالمستشرقين . المهم أنه يحمل صفة سائح، والأهم أنه يسعى إلى جولة بالمدينة .. وهذا فى النهاية، يترجم إلى أجر مرتفع، يسهم فى إزالة الإرتباك من حسابات هذا الشهر المقترب من نهايته .

- «ما رأيك فى غنائى؟ .. مريع .. هه؟! .. على أى حال، دعنا نرى ماذا لديك من أشرطة الأغانى ..» .
- «لدى مجموعة متواضعة .. تحت أمرك .. فى (الدرج) ، أمام سيادتك ..» .

فتح (الدرج) وراح يتفحص الشرائط. أبعد بعض الأسماء، قائلاً أنه لايعرفها، ثم رفع واحداً بيده، هاتفاً – «فوق الشوك ! .. آه عبد الحليم .. أهواك .. صافينى مرة! .. الأغانى الأولى الجميلة .. ألست معى فى أن بداياته أكثر جمالاً؟» .

رد السائق يجامل راكبه المتميز :

- «فعلاً .. كان عظيماً .. الله يرحمه!»
- «نعم .. نعم .. كان عظيماً» .

وضع، بنفسه الشريط فى جهاز الإذاعة، وأخذ يهز رأسه، منتشياً بالأغنية ، أوقف الجهاز، واستعاد مقطعاً بدا، بعد دقائق ، فاقد الحماس لأغانى الشريط، وكان يلتفت إلى الأضواء والمبانى وعلامات الطريق. كان صمته الفجائى غريباً فى الجو الذى خلقه، هو ذاته، فى السيارة منذ حل بها. نظر السائق إليه، كان شارداً وملامح وجهه تشى بأفكار حزينة . حسب أن السبب صوت عبد الحليم الشجى، وكلمات الأغنية الرقيقة المعاتبة فى حزن . أخفت السائق صوت الأغنية، فانتبه الراكب، والتفت ينظر إليه. قال السائق :

- «لاحظت أن حليم أثر فيك بشدة ..» .

قال فى صوت خفيض ، كأنما يحادث نفسه :

- «فعلاً .. أنا أسمعه كثيراً، ولدى مكتبة أغان كبيرة .. لم أتصور أن تتزاحم الذكريات بهذه الصورة..» ثم عاد صوته إلى الارتفاع، فى محاولة جديدة لكسب ود رفيق جولة المساء.

- «لا بأس .. لابأس .. لديك سيارة أنيقة نظيفة .. واضح أنك تعتنى بها..».
- «اشتريتها بالتقسيط .. أمامى سنة لتصبح ملكى!» .
ضحك وهو ينطق بالعبارة الشائعة :
- «كل شيء يهون .. أليس كذلك ؟!» .
دق الراكب على الوتر باردة طيبة أن يذكر هذه الكلمات المتفائلة، وإن كان لا يدرى لماذا ضحك وهو يقولها، على أى حال، شعر بالامتنان له، قال الراكب، أيضاً :
- «فات الكثير .. والصبر طيب! ..» .
وأدهشه أن يعود الراكب إلى سلوكه المستغرب، ويقهقه، فى غير مجال ، مردداً،
- «نعم .. نعم ... الصبر ... الصبر ... يا عطارين دلونى!».
مد يده، ولمس إطاراً لصورتين معاً، يضعه السائق أمامه:
- «إنك تضع صوراً فى إطار جميل .. هذه لك .. فى ملابس العمل ؟!» .
- «لا .. هذا رداء الجندية ..» .
- «أأنت جندى ؟!» .
- «كنت .. هذه صورتى حين كنت مجنداً..».
- «آها .. هل كنت تهم بركوب العربة، فعلاً، أم أن اللقطة مصممة هكذا؟ .. إنها لقطة بارعة..».
ابتسم السائق ، سعيداً بذكرياته :
- «كانت عربتى، وكنت أعتز بها، فأحببت أن تجمعنا صورة .. للذكرى!».
فوجئ به يصفق، هاتفاً فى انفعال :
- «جميل .. جميل .. أحب الوفاء وهذه المشاعر الدافئة .. لابد أنك شاعر!».
وبالرغم من أنه لم يرتح إلى هذا الانفعال الزائد، لم يملك إلا أن يشكره على مديحه عاد الراكب يتسائل :
- «والصورة الثانية .. آه لاتقل شيئاً .. دعنى أخمن .. لا بد أنها للسيدة والدتك!».
عاد يدق وتراً آخر ، اضطرب له صدر السائق:
- «الله يرحمها ..».
تغضّنَتْ ملامح وجه الراكب ، راسمةً للحزن تعبيراً:
- «أوه .. متوفاه ؟! .. أنا آسف حقاً ..».
- «لاعليك..».
- «لقد أثرت أحزانك .. حب الأم قيمة إنسانية عظيمة ..».
وكانت أول مرة يحادثه راكب عن الصورة الحبيبة، ويثير ذكرياته وأشجانه، فلم يراجع نفسه ليتساءل إن كان الأمر مناسباً أم لا ، بل وجد لسانه يفضى :
- «ماتت حزناً عليّ وأنا فى الأسر ..!»
سارع الرجل بلفظه (أوه) والحزن لايزال منطبعاً على وجهه ؛ لكن الملامح تبدلت فجأة إلى مستطلعة سأل :
- «هل قلت الأسر ؟!» .
- «نعم .. نعم .. وقعت فى الأسر فى ٧٣» .
تحرّك الراكب – وقد شدّه الأكتشاف ـ واستند بظهره إلى باب العربة، ليواجه السائق :
- «لابد أنها تجربة مريرة!».
وصل إلى التساؤل ، المشبّع بالفضول،

فاستجاب على الفور :
- «كنت أنقل الذخيرة فى منطقة بوسط القناة، وكنت راجعاً لأحمل شحنة جديدة، فوجدت دباباتهم تحيط بى .. أسرونى وأحرقوا السيارة..»
استغرق الراكب فى التفكير ، وعاد يستند إلى ظهر المقعد أخرج علبة سجائره . قدم للسائق سيجارة .. اعتذر لأنه لا يدخن . أشعل الرجل سيجارته .. أخرج أول سحابة دخان طويلة . قال:
- «الحروب تدمر كل شيء .. السلام نعمة كبيرة..» .
قال السائق :
- «لا أحد يحب الحرب ..»
وظلا صامتين لمسافة طويلة ، حتى وصلت السيارة إلى (محطة الرمل) . تخلص السائق - بصعوبة - من شلالات الذكريات، والتفت إلى الراكب، وأخذ ينتقى كلماته ، متسائلاً :
- «أنا سعيد بلقائك .. ولكن نحن ، الآن بوسط المدينة .. وأنت تعلم أن المتاحف مقفلة فى هذا الوقت .. وأنا حائر ، ولست أدرى أى الأماكن تحب زيارتها .. يحسن أن نحدد وجهتنا الآن..» .
خفض الراكب رأسه قليلاً : لينظر - عبر السائق - إلى يسار الطريق :
- «فعلاً .. ها هى محطة الرمل .. تغيرت ملامح المكان .. ولكن .. ها هو «سعد زغلول» وفندق سيسيل ... و(تريانو) لايزال فى مكانه .. سمعت أنه تحول إلى بنك ..» .
أوقف السائق السيارة، انتظاراً للقرار:
- «هل ننعطف إلى محطة الرمل ؟»
- «لا .. لا .. كنت أود أن نسير فى شوارع (الأزاريطة) ، و(كامب شيزار) ..» .
- «نمر عليها فى طريق العودة ..»
- «فكرة طيبة .. والآن لنكمل المسيرة .. إلى عبق ذكريات المكان والوجوه والرائحة .. إلى «الأنفوشى) و (رأس التين) .. ليتك تمر بى فى كل الشوارع والحارات .. أريد أن أمشى فى الأزقة القديمة، وأشم رائحة السردين المشوى تنبعث من البيوت .. ما رأيك أن نتناول عشاءنا شواء فى محلات الأرصفة ؟! .. كنت أذكر بعض الأسماء .. سنجدها .. هيا بنا ..!» .
هنا ، استراح السائق تماماً، لأنه - أخيراً - عرف وجهته بالتحديد ، انطلق برفيقه الغريب ، أنزل الراكب زجاج النافذة قليلاً، فلما تدفقت إلى وجهه خيوط المطر، سارع يرفعه، مهرجاً كطفل، كان يسمع وجهه ، وكان السائق يفكر فى أن هذه الليلة ستحتل المكانة الأولى فى سجل الأعاجيب التى قابلها، وفكر كيف يتصرف إذا دعاه للعشاء، وصل إلى التفكير فى قيمة الأجر الذى سيطلبه منه، بنهاية الجولة .. وفجأة، وجد التساؤل يتحرك على لسانه :
- «إنك تعرف المنطقة كأحد أبنائها ..» .
قهقة الراكب، وأطفأ السيجارة المنتهية :
- «شيء عجيب .. أليس كذلك ؟! .. فعلاً أنا مولود هنا .. فى الأسكندرية!» .
- «هكذا خمنت ..» .
- «غادرت مصر فى العام ٥٦ .. وأنا فى

العشرين من عمرى ..».
- «هجرة ..؟».
تردد قليلاً ، قبل أن يجيب :
- «يمكنك أن تقول ذلك ..».
وضحت الصورة أمام السائق، وكان ضرورياً أن تكتمل .. ضرورة وقتية ، غذاها الفضول والرغبة فى سبر غور هذه النوعية الفريدة من الركاب .. استمر لمجرد الرغبة فى الثرثرة ، يسأل :
- «إلى أمريكا؟» - «لا ..» .
- «كندا ..؟» - «لا ..» .
- «أوروبا ..؟» - «لا ..» .
- «إذن .. لابد أنها استراليا ..؟..»
ابتسم الراكب ابتسامة عريضة، وقال ، فى هدوء وبساطة :
- «لكى لا تجهد نفسك .. أنا إسرائيلى! ..».
فى لحظة خاطفة ، استوعب الأمر، وتحركت قدماه، وصرخت عجلات السيارة المتوقفة قسراً، تنزلق على الأسفلت المبتل، دارت السيارة نصف دورة، وكادت تصطدم، قبل أن تستقر تماماً، بعامود إنارة ، بعد أن صعدت مقدمتها الرصيف الوسط بطريق الكورنيش .
كانت الراكب يتساءل مذعوراً؛ وكان السائق يفتح الباب بجانبه ، ويسرع - فى المطر - إلى الباب الآخر ، ليفتحه ، صامتاً ، مكفهر الوجه ، مشيراً للراكب أن يغادر السيارة .
ارتفع صوت الراكب، مستنكراً محتجاً، ابتل شعر السائق ووجهه وملابسه، تماماً بالأمطار الغزيرة، وكان يرتعش كمحموم، وكانت عيناه تبرقان بحدة، امتدت يده ، وقبضت على كتف الراكب، تشده .. تجليه من مقعده بالسيارة، وجذبت يده الباب الخلفى، تفتحه ، وتلتقط المعطف الأسود وتطرحه فى الوحل، وكانت صوته الصارخ الرافض يدوى :
- «غر .. !!!!» ■

قصة قصيرة

الجهــاز والقصيــدة (*)

سالفادور إليزاندو

ترجمة محمد صوف (**)

أوردت الجرائد نعى الأستاذ بيير إميل أوبانيل فى ظروف مأساوية. وقد كان أستاذاً محاضراً فى مادة الطاقة الحرارية بمدرسة التقنيات، وكان كذلك أستاذاً للسانيات المعاصرة فى مدرسة الدراسات العليا قبيل الحرب. تحدثت الأوساط العلمية فى باريس بحرارة عن الخدمات التى قدمها أوبانيل للمعهد. وصف البعض أعماله بالخدعة. كانت فضيحة دفعته إلى الإنسحاب . سلم للمطبعة كتابه «الطاقة واللغة» ثم انعزل داخل شقته بزنقة روما ليتابع أبحاثه بمفرده . أرغمته سنوات الحرب والاحتلال على عزلة مثمرة رغم أن الكيستابو تولى مهمة مصادرة وإتلاف كل نسخ مؤلفه .

تعرفت عليه بعد الحرب عندما ذهبت لاستشارته فى موضوع القصور الحرارى فى الفضاءات الكبرى رغم أن القصيدة هى التى ربطت الصداقة بيننا وجعلتنى أكسب ثقته . أذكر أنى قرأت أن ستيفان مالارميه عاش فى نفس الزقاق الذى عاش فيه أوبانيل . وعند ما انتهت الاستشارة تحدثنا فى العموميات وسألته هل بإمكانه أن يدلنى على بيت الشاعر وهل هو قريب.

ضيق نظرته . ألقى ابتسامه ساخرة . قال: «إنك ياصديقى العزيز فى بيت ما لا رميه. لم يعد فيه شىء مما كان موجوداً فى حياته، عندما اشتريت البيت هدمت بعض الجدران وشيدت أخرى .. فى زمن مالا رميه كانت البيوت مزخرفة بأسلوب العصر أرأيت ؟.

عرفنى على البيت. بيت عاد. خال من أى جاذبية . أعد أونابيل مختبراً عظيماً فى مكتب الشاعر. دلنى عليه من العتبة عبر الباب الذى كان موارباً.

– كنت أعتقد أن أعمالك كانت أساساً نظرية أو رياضية وكنت أجهل أنها أيضاً تجريبية قلت وأنا أنظر إلى داخل المختبر الغارق فى العتمة .

رد أوبانيل وهو يغلق الباب

– نعم .. إنها كذلك . ثم إنها شيقة . أتمنى أن أطلعك عليها فى فرصة لاحقة .

عندما افترقنا دعانى إلى العشاء فى اليوم الموالى بمطعم فى ساحة الأوبرا . وبعد العشاء ذهبنا راجلين إلى زقاق روما . وعندما أدركنا ملتقى الطرق بشارع هوسمان بدأ يتحدث عن تجاربه. سألته :

«هل لتجاربك علاقة بالطاقة الحرارية ؟» .

---

* قصة من أمريكا اللاتينية كتبها سلفادور اليزاندو.

** كاتب مغربى .

«كل شيء له علاقة بالطاقة الحرارية».
أجاب وقد رسم على شفتيه ابتسامة ساخرة . وأضاف.
«وباللسانيات .. وستندهش أكثر إن قلت لك وبالشعر أيضاً.
«الشعر؟» .
«بالفعل . كل أشياء الكون آلات تتحول بفضلها الطاقة. ولكنها تتضمن شحنة من الطاقة تعادل ما كانت تحتاج إليه لتتشكل أو لتأخذ قيمة طاقية تحددها كأشياء متفردة تختلف عن بعضها البعض . لكنها لا تختلف ككميات من شيء واحد : الطاقة .
– والشعر؟
– الشعر مثله مثل الأشياء الأخرى. يختلف عنها فقط بكمية الطاقة التى تستقبلها القصيدة عند ما يتم نظمها. قد تساوي كتلة القصيدة كتلة بارجة أو تفاحة . الأمر يتعلق بالقصيدة نفسها. لايمكن أن نقارن القصيدة بغطاء يحتوى على قدر من الطاقة كاف لمنحه الحياة، عد إلى الأصل . عد إلى كلمة الشعر وحده الأصل يقول كل شيء.
– أتريد أن تقول يا أستاذ أوبانيل إنك تدّعي القدرة على قياس كتلة القصيدة؟
– بشكل ما نعم . لكنه ليس بيت القصيدة فى أبحاثى . هذا دور النقد الأدبى ، مايهمنى أنا هو إمكانية جعل الطريقة التى تتجسد بها طاقة الشاعر فى القصيدة قابلة للعكس.
سألته بخجل :
– وبالتالى تحرير هذه الطاقة؟
تابع أوبانيل قوله . كان يردد حلمه الكبير بالطاقة جهراً.
تصور الثراء الكبير الذى يتضمنه التراث الشعرى لكل الأمم تقريباً. إن الطاقة هى أكبر ثروة يمكن لشعب أن يتوفر عليها . تصور اقتصاداً إيطالياً مطعماً بقدر من الطاقة يعادل ما تتضمنه الكوميديا الإلهية . يكفى لأنشودة أو أنشودتين على الأكثر لتحريك معامل فيات فى أقصى قدراتها خلال المائتى سنة الآتية .
تدخلت :
تلكن .. للحصول على طاقة القصيدة يجب هدمها.
رد أوبانيل :
– بالطبع . يجب على الإيطاليين أن يتخلوا عنها إلى الأبد لكن لسوء حظ اقتصاد إيطاليا يستحيل ذلك الآن تماماً.
– لماذا؟
– لأن الطاقة الموجودة فى قصيدة كتلك الموجودة فى العناصر الإشعاعية تتآكل مع الزمن بالقراءة . وما هو فى البدء مادة اليورانيوم الإشعاعية يتحول مع الزمان إلى رصاص كثيف وجامد أو إلى عنصر قليل المردودية على مستوى الطاقة. فى كل قراءة للقصيدة يستخرج الناس قدراً من الطاقة يحركها إلى أن يتم نسيانها تماماً. ساعتها تدخل القصيدة فى نوم شتوى يدوم أحياناً قروناً. بعيداً عن ذاكرة الناس وأبصارهم ثمة قصائد تتوصل إلى استعادة طاقتها. وبعد قرون تظهر فجأة مشحونة بطاقة جديدة رائعة. لكن أكبر قوة محركة تكمن فى القصائد التى لم يقرأها أحد قط. فى تلك

القصائد التى لاتزال تحتفظ بالطاقة التى أعطتها شكلها كاملة.

ثم قادنى نحو مختبره .

– أنت تعلم أن مالا رميه مزق كل مخطوطاته. كان يحتفظ بها فى علب الحلوي. وكان ينسخها على خطابات البرقيات أو أغلفة الكستناء المثلجة. وقد أحرقت أسرته كل تذاكره والوريقات التى تتضمن كتاباته التى لم تنشر . كان ذلك وارداً فى الوصية . وقد كلف ذلك الشعر الفرنسى غالياً. لكنه أيضاً شكل ظرفية أعطت النور للفرضيات الأكثر هراء حول مصير هذه الأوراق. كانت قصائد تحتفظ بطاقتها الخام . قصائد لم يلمسها أحد . إذ لا أحد غير الشاعر يعرفها. كانت قصائد تحتوى على طاقة خام نفخها فيها مالا رميه .

– هل توصلت إلى العثور على بعض هذه القصائد وتحويلها إلى طاقة؟

– ليس بعد .

قالها بمرارة . وأضاف :

– تمكنت فقط من استعادة كلمات وأجزاء من أبيات . لا قصيدة تامة. لا شحنة كاملة، إنها كلمات لمالا رميه لايعرفها أحد غيرى. لكني لم أجرؤ قط ..

أشعل أوبانيل كل أضواء المختبر كان أكبر مما تصورته أول مرة رأيته فيها. أمس عبر الباب المنفرج . فزيادة على الموائد المغطاة بالأجهزة. كان هناك ركام هائل من الورق الملون فى أقصى المختبر يكاد يدرك السقف. لم أنجح فى إخفاء إندهاشى أمام مشهد غير مألوف كهذا. من جانب هذه الآلات المعقدة ومن جانب آخر هذه البقايا التى تثير التقزز لاحظ أونابيل اندهاشى.

قال وهو يشير إلى ركام الورق المبقع المتسخ.

– إن الورق الملون نزوتى . سأشرح لك السبب كنت شاباً يافعاً عندما راودتني فكرة وجود علاقة بين اللغة والميكانيكا . ومع تقدم السن استطعت أن أصوغ قاعدة رياضية دقيقة . كنت أستطيع أن أحدد القيمة – و – لأى بيت مكتوب من طرف شاعر كبير . فى المرة الأولى قست بيتا من شعر فيرجيل ورغم مرور ألفى سنة كان هذا البيت كافياً لرفع ذرة من الكربون إلى جزء من عشرة ملايين ميكرون. هى قيمة ضئيلة جداً طبعاً. لكن ثمة تكمن أهميتها . إن القيمة قابلة للقياس وتخضع لقوانين الفيزياء النووية . لقد أيدتنى أعمال بوهر حول كتلة النواة. ومنحتنى نظرية بلانك إطاراً يسمح لى بشرح نظريتى.

عندئذ صحت :

– الآن فهمت كل شيء. أنت محتاج إلى قصيدة عذراء لا يعرفها أحد .

– بالضبط ولذلك جئت لأعيش فى هذا البيت على أمل أن أعثر فى زاوية ما على القصيدة المنسية الضائعة لمالارميه .. والمنحوتة عبر الورق على حافة نافذة. ورقة تكون قد سقطت سهواً بين آجرتين أو علقت بين ألياف الورق الملون . بدأت أشتغل بما توفر لدى من مواد كما لو كان الأمر يتعلق

باستحضار عبقرية مالا رميه كاملة بواسطة شقوق تكون قد حدثت فى جدار إن الطاقة الكائنة فى فراغ الورقة الذى يحميه البياض والتى تكون قد انتقلت إلى كرة بينغ بونغ تستطيع أن تجعل الكرة تقفز إلى أعلى لمدة أربعين سنة.

اقترب أوبانيل من صوان. فتح بابه . كان بداخله جهاز أسطوانى من الزجاج . مقفل من الجانبين بلوحين من الصلب الذى لايصدأ وفى الاسطوانة كرة بينغ بونغ تقفز بصمت.

قال أوبانيل :

– لقد جعلت هذه الكرة تتحرك منذ ١٩٣٢ . إن البيت الذى يقول : «ضائعة دون صارية ولا جزر خصبة» يتضمن طاقة كافية لجعل الكرة تقفز لمدة مائتين وتسعين سنة. وإذا أضفنا إليه البيت القائل «ياقلبى .. اسمع غناء البحارة» يمكن أن تستمر الكرة فى القفز لمدة ستمائة وأربع وأربعين سنة صرخت :

– مدهش . لاشك فى ذلك لكن هل فكرت فى آثار نظريتك العلمية على علم الجمال ؟ هل تدرك أن قياس الكتلة القابلة للتحول إلى طاقة قصيدة تعنى نفى العمل الإبداعى ونفى القصيدة نفسها؟

– بالتأكيد . بصياغتى لهذه النظرية لم أبعد عن تصورى لا فوازييه ولا بوالو .

وقف أوبانيل أمام الطاولة الرئيسية وأشار بيده إلى الجهاز اللامع الموضوع فوقها ثم قال :

– أرأيت ؟ هذه الآلة تختزل ثلاثين سنة من العمل المتواصل . اسمها الآنابوتيرون . إنها محرك نووى متصل عبر جهاز للذبذبات يسجل كل النشاط العقلى والعاطفى على شكل موجات

أشار أوبانيل متتبعاً أثر الأسلاك التى تربط بين الجهاز وآلتين للتسجيل موضوعتين على الأرض قرب كرسى مجهز بسير من الجلد الأسود. على مبعدة منهما جهاز للقراءة يترجم الذبذبات إلى شفرة تتكون من الكم الفعلى للمادة التى تقرأ ويحولها المحرك بدوره إلى طاقة . من الجانب الآخر للمحرك تمتد خيوط نحو بطارية حاشدة.

قال وهو يشير إلى الدال فوق اللوحة. سأقوم بعرض صغير أمامك. إن الجهاز يشتغل كآلة تصوير تدور إلى الأمام والخلف . عندما تترجم القصيدة إلى شفرة طاقية يحول الجهاز أو يترجم هذه اللغة إلى طاقة .. ويحدث ما يسمى بالأنابوبيز .

أخذ شريطاً صغيراً يشبه شريط التصوير وأدخله فى الجهاز الخاص بالأنابو

– هنا يتعلق الأمر ببيت صغير جداً من نظم المعلم . البيت السابع عشر من قصيدة «النثر» . أنت تعرفه دون شك. أثير انتباهك إلى أنه استعمل كثيراً وإن مستواه من الطاقة جد ضئيل . لكن انظر جيداً إلى المؤشر الصغير فى جهاز القياس الكهربائى . عندما أشغل المحرك ستحدث شحنة جزئية من الطاقة لا تزال موجودة فى البيت السابع عشر وستدفع بمصابيح اللوحة إلى الاشتعال . انظر جيداً.

ضغط أونابيل على زر الجهاز . صفير

حاد دام للحظة ثم دوى طلقة . أصدر الجزآن النهائيان من السلك إشعاعات . ارتعش المؤشر الصغير كمجنون وانفجرت مصابيح اللوحة. دام ذلك بضع ثوان وظل الصفير يملأ سمعى. ضاق بؤبؤاى وعند ما انتهى الانفجار وأشعل أوبانيل كل الأضواء لم أتمكن من الرؤية إلا بعد فترة. أنصت إلى صوته الذى كان يأتينى من قلب ضجيج لايحتمله السمع ووهج لايحتمله البصر. بعد لحظات قال :

– تصور كيف كانت قصيدة النثر أو المقطع السينى عندما خرجا من قلم هذا الشاعر العظيم . تصور الطاقة الخام الكاملة التى تتوفر عليها القصيدة عندما التقطها الشاعر صافية وختم عليها داخل قنينة مغلقة بإحكام . وحده الجهاز يستطيع أن يفتحها ليحولها إلى طاقة، إلى ترف، إلى هدوء ومتعة. تصور الطاقة التى كانت قديماً فى قصيدة رائعة قبل أن يطلع عليها أحد .. آه يا صديقى العزيز .. ما أجمل أن تحمل بين ذراعيك وليداً بعد ليلة من ألم المخاض.

أعترف أنى فى طريق العودة إلى الفندق لم أفكر كثيراً فى مالا رميه . ما أثارنى فى زيارتى تلك كانت ذلك الكرسى الخشبى الذى كان موضوعاً بين الجهاز وطاولة القراءة .. لمن كان معدّ؟

حسب قصاصة من وكالة الأنباء الفرنسية يعود سبب موت الأستاذ أوبانيل إلى شحنة من طاقة قوية رغم أن شعاعاً غريب الضآلة حدث فى المختبر . ثم أضافت القصاصة أن الانفجار قد يكون نتج عن فساد فى التجهيزات التى كان أوبانيل يستعملها فى تجاربه الحرارية المعقدة .

لم تشر القصاصة إلى مالا رميه .■

قصة قصيرة

انتظار طويلُ مُرّ !!

حسن حميد (*)

١ - الرسام

لقد انتظر هذه الفرصة منذ زمن بعيد، وها هى تدنو فى هذا المساء، فهم قادمون ليروا لوحاته الجديدة فى غرفته الصغيرة التى يسمّيها كوخ الألوان!!

بكّر، مع الغروب تماماً، فى إعدادها وترتيبها، انتقى اللوحات الهادئة الألوان، ودفعها إلى المقدمة، وجعل صدر الغرفة الواطئة المقشورة الدّهان للوحة (نساء الفجر) التى امتصّت من عمره سنوات حتى أتمّها، كانت عصيّة مثل سلوي.

٢- سلوى

كانت طويلة بيضاء ملأى، تحبُّ الموسيقى والشعر، والبيوت العتيقة، والناس. سلوى عطشه الأبدى الذى حبّب إليه الناس والمدينة.

* «قال : المدينة سكين راعفة»!

* «قالت : المدينة دفء وأصحاب» .

* «قال : المدينة برودة، وسهر ، وأولاد حرام»!!

* قالت : المدينة حبيب، وعريشة ياسمين ، وحفنة من زبيب أشقر» .

* «قال : المدينة علقم»!

* «قالت : الوقت سكّرها» .

* «قال : الغرفة معتمة رطبة، تضيق علىّ»!!

* «قالت : ليست أضيق من أحلامنا» .

* «قال : العجوز حفيظة مؤجرتى، تترصد حركاتى»!!

* «قالت : تخاف عليك» .

وصمتا ، تاركين لكفيهما مواصلة الحوار!!

٣- العجوز حفيظة

حين رأته فى المرّة الأولى، أحسّت أنها تعرفه منذ زمن بعيد، وما أن طلب منها أن تؤجره إحدى غرف قبوها، حتى وافقت دونما سؤال. مشت أمامه وأومأت له أن يلحقها ، وبعد خطوات قليلة دلته على غرفته، فتحت الباب، فخرج هواء ثقيل دافئ، وأضاءت المصابيح فنهض أمامها سرير صغير مغطى بشرشف أخضر اللون، وطاولة صغيرة عليها صحن سيكارة من البلور ، وزهرية ورد فارغة، وفى الطرف البعيد بدت ثلاثة رفوف من صاج الحديد مغطاة بطبقة من الجرائد القديمة، وجرة ماء محشوة فى كيس من الخيش المقلم باللون الأحمر، وكأس ماء نحاسية مدورّة، وبعدئذ، قادته إلى المطبخ ، وقالت :

* «هناً تطبخ، وتصنع قهوتك» .

واستدارت دون أن تقول له أية كلمة أخرى،

---

* كاتب سورى

وظلَّ هو يرامقها ، وهي تخطو نحو غرفتها المجاورة، إلى أين غابت!! .

٤- الرسام

عرف الكثيرين فى المدينة الواسعة، لكنه لم يحب سوى قلة منهم. كان وحيداً تماماً لولا وجود سلوى التي عوّضته عن كائنات عديدة، بها أطفأ أشواقه وحنينه لقريته البعيدة التى لايتذكرها الآن إلا على شكل طيف يتوازع ما بين أمه وأبيه؛ المتنافرين دوماً، والبيادر والحواكير مطلقات اللعب والصخب الجميلين. طيفٍ يبتسم له حيناً ويعبس له أكثر الأحيان !!

٥- سلوى

كانت وحيدة مثله تماماً، تعيش مع أمها المطلقة منذ زمن بعيد. ليلاً تنسج الأحلام التى تمحوها النهارات القاسية. تبكى بعيداً عنه كما يبكى هو بعيداً عنها؛ فلا يلتقيان إلا مسافة ضوء شمعة؛ لحظتئذٍ، تهبُّ سلوى واقفة، تتمنى له أحلاماً وردية وتقبله ، ويتمنى لها نهار طيباً ويقبلها ، وحين تفلت الكف كفّها .. يسقط القلبان فى ضجيج يرج المدينة !!

٦- العجوز حفيظة

راقبته فى أيامه الأولى، ثم فى شهوره الأولى، ثم فى سنواته التالية، فاعتادت عليه. كانت، وفى كل مساء، تأخذ له صحناً من طعامها تقول له :

* «أنت ابنى، كل من يدىّ»!!

فيبتسم لها، ويبدأ بالأكل دونما انتظار أو أنه يشمُّ رائحة الطعام ويدور به كأنه طفل يهدهده أو يناغيه، فتفرح العجوز وتنتشي، وقد وارت ابتسلمتها العريضة بكفها اليبوس، بعدما أيقنت بأنه لن يخيب أملها أبداً؛ فقد تآلفا على نحو غريب. أهداها لوحةً ضاجة بالألوان حين أهدته أصيصاً من الحبق والنعناع. قالت له :

* «النافذة عارية من دون حبق أو نعناع»!!

وقال لها :

* «هذه روحى، خذيها، علقيها على أحد الحيطان»!!

٧- الرسام

دعاهم بحرقة بادية، ورجاهم أن يأتوا بعدما أنجز كلَّ شيء، دعاهم لكى يرى ما إذا كان إعجابهم بلوحاته سيقوده إلى إحدى صالات المدينة المتكاثرة كالفطر. رجاهم أن يقولوا ما يحسّون به، وأن ينتقدوه، وأن يكون قساة على لوحاته؛ فهو لايريد مجاملة أو كلمات ملأى بالحياء. قال لهم :

* «تعالوا كالمناجل .. أرجوكم»!!

وتواعدوا مساءً على اللقاء . ومع الغروب أخفى نباتات الحبق والنعناع، وغطى سريره بصفحات الجرائد، وأخرج الطاولة وزهرية الورد الملأى بالورود الجميلة، وكتل الشمع الخرافية التى سيلتها شموع الليالى الفائتة، ووارى صحون السكائر النحاسية والبلورية، ونقل جرة الماء إلى المطبخ، وأدار عناوين الكتب وألوانها إلى الحائط، ونزع رسائل الأصداقاء الملونة منها وغير الملونة المعلّقة على ظهر الباب، ورتبها فوق بعضها بعضاً

وطواها بين تضاعيف كتاب . أبعد أمشاط سلوى وشرائطها الملونة، وأقراطها الصغيرة جانباً، وسحب السجادة الصغيرة إلى خارج الغرفة، نفضها ثم لفها وأسندها إلى الجدار؛ أراد أن يبقى المكان كله للوحاته فقط، لا شيء يغالبها أو يأخذ منها؛ وانتظر لكنهم لم يأتوا!! بل إن سلوى حبره اليومى لم تأت هى أيضاً!!

٨- سلوى

لم تواعده على المجيء، كما لم تره ذلك اليوم؛ كانت مشغولة بأمها التى أرهقتها كليتاها فى الفترة الأخيرة. أخذتها إلى المشفى صباحاً من أجل الغسيل المعتاد؛ لكن الجهاز كان معطلاً! حاولت أن تبحث عن جهاز آخر فى مكان آخر لكنها أخفقت؛ لهذا أخذت أمها إلى طبيبها الذى وصف لها دواء مضاعفاً يساعدها ريثما يصلح الجهاز. كانت سلوى ذلك المساء حزينة مطفأة؛ وكانت أمها راضية لأن الله أكرمها وأنقذها من عذاب الجهاز الفظيع!! .

٩- العجوز حفيظة

ها هو الليل يتقدم، وهى تراقبه بحزن شديد؛ فقد شرع يعيد الأشياء التى أخرجها إلى أمكنتها المعتادة، وكأن ما فعله لم يكن إلا تبديداً للوقت ليس إلا . بدا لها الآن رجلاً لاتليق به سوى الشفقة الجارحة!!

١٠- الرسام

أحسّ أن الغرفة باردة وموحشة من دون نباتات الحبق والنعناع، وجرة الماء، والكتب، والطاولة والكرسى، وأمشاط سلوى وشرائطها وأقراطها، والشموع ذات الكتل الساحرة، فأعادها جميعاً إلى أمكنتها ، فرش السجادة فبدت ألوانها الزاهية، وجمع الجرائد من فوق سريره وأعاد للشباك نباتاته، وللباب رسائل الأصدقاء الملونة، ووزّع الكراسى حول الطاولة ، وأوقد الشموع العديدة، وأبدى رفوف الكتب وعناوينها، وأعاد جرة الماء، ونقع خيشها ليبترد ماؤها أكثر، وأخرج صحنين من الخزف الأبيض، الأول ملأه بالفواكه، والثانى بالزبيب الأشقر، ثم جال بنظره فى ما حوله، فشع المكان وازدهى بألوانه الباذخة، لحظتئذ، تقدم من ثيابه المعلقة واختار منها قميصاً وبنطالاً تحبّهما سلوى ولبسهما، وضبط قيافته على مرآته الصغيرة، ثم جلس يدخن بانتظار أصدقائه الذين تأخروا كثيراً، ولام سلوى وعتب عليها بعدما التهمه طيفها وقد جافاه طويلاً؛ سلوى التى ما اعتادها أن تحرق مساءاته على هذا النحو من القسوة البالغة !!

١١- سلوى

كانت فى تلك اللحظات تكتب له قصيدة اعتذار، وترجوه لو أن وجهه يتوحّد ووجه أمها، أن يصير هو هى ، فبهذا فقط لاتنشق روحها كل مساء إلى نصفين، نصف له ونصف لها وتصير هى كل هذا الخواء!!

١٢- العجوز حفيظة

ظلت تراقبه وهو ينتقى ويرتب، كأنها ترى

شريطاً مصوراً يعاد أمامها للمرة الألف !!

١٣- الرسام

لم يدر كيف أحسّ أن سلوى دلفت، ودلف وراءها الأصدقاء أيضاً، فابتهج لمرآهم جميعاً، وامتص غيظه وعتبه بعدما حضروا أخيراً.
ولم يكن أمامه وقد رآهم يحتشدون ويتدافعون أمام لوحاته إلا أن يقوم بدوره معرفاً،
وشارحاً، ومقارناً أيضاً . أبدى لهم تفاصيل الفن الدقيقة وأسراره العظيمة، وراح يرامقهم فرحاً، وهو يرى حالات الانخطاف والدهشة وهى تلف وجوههم، فتورد وجهه كما تورد وجه سلوى ، كأن خمرة معتقة سرت فيهما.
كان سعيداً بهم؛ ضاجاً بفرح طفولى لم يقدر على مواراته أبداً !!.

١٤- سلوى

ها هى تقرأ على مسامع أمها الجزء الأخير من التغريبة الهلالية، تمشى مع الراحلين، وتقابل الولاة، وتنشد الأشعار ، وتمرّ بالأسواق، تنتقى الجوارى والخيول والرجال؛ ثم فجأة، تشهق وقد شهقت أمُّها شهقتها الأخيرة؛ لحظتئذٍ، يضجُّ المكان وينعتم، وتتطاير الكلمات والأسطر ، ويطوى الكتاب !!

١٥- العجوز حفيظة

الآن، وبعد مرور كل هذا الوقت الطويل ، ماعادت تطيق صبراً وهى تراه وحيداً يتقافز أمام لوحاته، يتلفت حواليه لكأنه يتحدث إلى آخرين أحاطوا به، فراح يشرح لهم عن الألوان ومعانى الموضوعات وتعبيراتها، وبصوت ضاجٍ عالٍ، تسمعه يتحدث عن طبقات اللون وخصوصيته، ومفارقاته السرية ما بين لوحة وأخرى وسط حمّى من النشاط المفرط الذى يبديه فى آخر الليل !! .
لقد اعتادت ، ومنذ سنوات أن تراه كل مساء، وهو يرتب لوحاته على حيطان غرفته، ويعد طقسه المسائى الطويل هذا؛ يظل على اضطرابه وحيرته وهو يراقب الوقت ، يجول ما بين اللوحات وباب غرفته المفتوح يقوم ويقعد منتظراً قدوم أناس تأخروا فى المجيء ، وتظل هى ، إلى آخر لحظة، تنتظر أى شيء جديد يغير رتابة المشهد أو يحرف الطقس عن نهايته المعتادة؛ ولكن دون جدوى .
وحين تحسّ بأن الانتظار سيفتك به، وقد تقدم الليل، تنفر إليه، تقرع بابه المفتوح منبّهة ، فيلتفت إليها؛ يراها واقفة فى ثبات وهي ترميه بنظرات العتب الطويلة ؛ فيرتبك فى حضرتها، وينطوى على نفسه، يحسُّ أنها كشفته مرة أخرى، وأنه خذها فى هذا المساء أيضاً لأن الآخرين الذين انتظرهم طويلاً لم يأتوا؛ يودّ لو كان بمقدوره أن يصارحها الآن بأن لا أصدقاء له، ولا حبيبة، وأنه يخفي هذا عنها إلى أن يحين موعد الاعتراف الأخير، ويسمعها، بدل أن تقرعه أو تلومه، تهمس له كعادتها كل مساء :
* «أريد أن أنام يابنى،
جئت لأقول لك تصبح على خير
لكى تنام أنت أيضاً» !!
ولاتمضى من أمامه ، وقد نكّس رأسه كراية، إلا بعد أن تراه قد أغلق الباب والنافذة، وأطفأ

قصة قصيرة

قصص قصيرة جدًا

انتصار فاروق سعيد (*)

وليمة ..

حضر الجميع إلا هو .. وحينَ اللقاء لم يعتذر، بل أصرَّ على أن أكون وليمته .

* * *

شك ..

لم أشك يوماً فى أحقيتى بالعيش .. لكن عندما متُّ غيرت رأيى ..!

* * *

اتجاه ..

الطريق إلى قلبه محفوف بالمخاطر ، لذا كان علىَّ أن أعبد قلبى .. !

* * *

اختيار ..

صعب أن تختار وجهك .. لكن كلما نظرتُ فى المرآه .. أحسها تبدل وجهها باستمرار.

* * *

عقاب ..

اعتزلت العالم.. يوماً ما قررت الخروج .. لم أجد أحداً ..!

* * *

نزهة ..

أحب التنزه أكثر مما ينبغى .. حتى أننى لا أعلم متى خرجت من الدار .. وحتى هذه اللحظة لم أعد ...

* كاتبة عراقية

الخــوف (*)

لافونتين

ترجمة : د/ أحمد فؤاد عبد المجيد (**)

- **كنت** فى الريف عند أحد رجال الدين واسمه مسيو / لامبرسييه وبرفقتى ابن عمٍّ لى أكثر منّي مالاً ويقال إنه ورث ثروة كبيرة . أما أنا فكنت بعد موت والدى فقيراً ويتيماً . وكان ابن عمى هذا ويدعى برنار جباناً يخشى قدوم الليل بظلمته . وكنت أسخر منه ومن خوفه وانزعاجه من الظلام وأراد لامبرسييه أن يختبر بنفسه شجاعتى بعد أن سئم حديثى عنها . وفى أمسية شديدة الظلمة، أعطانى مفتاح الكنيسة وطلب منى أن أبحث عن الكتاب المقدس بجوار منصة الوعظ، وزاد من عنده كلمات جعلتنى لا أستطيع التراجع عن الذهاب فى الظلام الحالك لأحضر له ما طلب من الكنيسة .

وأخذت طريقى نحو المعبد دون أية إضاءة أو أى مصباح معى. وكان يتعين علىَّ أن أمرّ أولاً بالمقابر والمدافن ولم أبال بذلك وسرت فى الظلام وأنا أحس بمرور الهواء القليل على جسدى فى هذا المكان الطلق المفتوح ولم أشعر فى بداية الأمر بأى خوف من ظلمة هذا الليل البهيم .

ولكن عندما هممت بفتح باب المعبد، ظننت أننى سمعت عند القبة ضوضاء تشبه الأصوات غير المعروفة المصدر فبدأت شجاعتى تنهار وأردت الدخول بعد أن فتحت الباب. ولكن ما أن تقدمت بضع خطوات حتى تسمّرت قدماى فى مكانهما. وانتابتنى رعدة فى هذا الظلام الحالك الذى يحيط بهذا المكان الفسيح ووقف شعر رأسى من شدة الرعب وتراجعت إلى الوراء وخرجت لأهرب منزعجاً إلا أننى وجدت فى الفناء كلباً صغيراً يداعبنى ويهز ذيله فشعرت بالاطمئنان بعض الشىء، وبالخجل من محاولتى التراجع وتقدمت مرة أخرى محاولاً أن أصحب الكلب معى إلا أنه رفض هذه الصحبة. ودفعت الباب بقوة ووجدتنى داخل المعبد. وما كدت أدخل حتى استولى علىَّ خوف شديد مرة أخرى شلّ تفكيرى وشتته . ورغم معرفتى أن

* هذا النص المترجم هو للكاتب الفرنسى لافونتين فى القرن الثامن عشر جان جاك روسو، وهو مقتطف من كتابه الذى عنونه بـ «إميل» Emile وفى هذا النص يوصى الآباء والأمهات والمدرسين أن يعلموا الطفل كيف يتغلب على الانفعالات العصبية التى تنتج عن تركه منفرداً وحيداً أو عن تعرضه للظلام الدامس وحده.

** أستاذ ورئيس قسم اللغة الفرنسية بجامعة الأزهر.

منصة الوعظ فى الكنيسة توجد فى الجانب الأيمن، إلا أننى كنت أبحث عنها جهة اليسار دون جدوى وتعثرت وسط مقاعد الكنيسة ولم أكن أعرف أين أنا ولم أستطع أن أتبين لا الباب ولا المنصة فسقطت على الأرض . وأخيراً وبعد وقت طويل لمست الباب وأسرعت للخروج من الكنيسة ولأبتعد عنها وقررت ألا أدخلها مطلقاً إلا فى ضوء النهار.

وعدت إلى المنزل ، ولكن بينما كنت أحاول الدخول إليه إذا برجل الدين لامبرسييه يضحك بملء لحيه فاعتقدت أنه لابد وأنه يسخر منى ومن جبنى ومما تعرضت له . وترددت عندئذ فى فتح باب المنزل وسمعت ابنته الآنسة لامبرسييه تبدى له قلقها من تأخرى فى العودة، وتأمر خادمتها بأن تأخذ المصباح وتذهب للبحث عنى. بل إن مسيو/ لامبرسييه نفسه استعد للذهاب بصحبة ابن عمى لمعرفة ما حدث لى . ولكن فى تلك اللحظة .. فى تلك اللحظة فقط نسيت الخوف تماماً ولم أكن أخشى إلا أن يرانى أو يضبطنى أحد وأنا عائد هارباً من الكنيسة.

وانتابتنى شجاعة عجيبة فجائية فأخذت أجرى إلى المعبر وكأننى أطير دون أن أتحسس طريقى أو أشرد عنه ووصلت إلى منصة الوعظ فى الكنيسة وصعدت عليها وأحضرت الكتاب المقدس ثم نزلت مسرعاً فى ثلاث خطوات أو قفزات ، وقفلت خارجاً من المعبر بكل سرعة ونسيت أن أغلق بابه ووصلت مهرولاً إلى غرفتى بالمنزل وأنا ألهث من شدة الجري ووضعت الكتاب المقدس على المنضدة.

ورغم أننى كنت منزعجاً من كل ما حدث لى إلا أننى كنت أشعر بسعادة غامرة لأننى فعلت ما طلبه منى رجل الدين لامبرسييه قبل أن يدركنى هو وابنته وابن عمى والخادمة حاملة المصباح دون أن أؤدى ما طلب منى أن أحضره . [كتاب إميل- الفصل الثانى] .■

رجل عجوز جدًا بأجنحة ضخمة

جابرييل جارثيا ماركيز (*)

ترجمة الدكتور طلعت شاهين (**)

في اليوم الثالث من سقوط الأمطار كانوا قد قتلوا في البيت الكثير من الكابوريا، كان على بيلايو أن يعبر الفناء الموحل ليلقى بها فى البحر ، فيما قضى الطفل المولود حديثا الليل محموما وكان من المعتقد أن هذه الحمى نتيجة للوباء. كانت الدنيا تبدو حزينة منذ يوم الثلاثاء، والسماء تعانق البحر الرمادى ، وتلمع رمال الشاطئ تحت شمس مارس كتراب مشتعل ، فتبدو كحساء من الوحل والمحار المتعفن ، كان الضوء فى منتصف النهار أليفا جداً، وعندما عاد بيلايو فى طريقه إلى البيت بعد أن ألقى بالكابوريا، بذل جهداً كبيراً ليرى ذلك الشيء الذى كان يتحرك ويتأوه فى آخر الفناء ، وكان عليه أن يقترب كثيراً ليكتشف أن ذلك الشيء كان رجلاً عجوزاً مكوماً وفمه غارق فى الوحل ، وبرغم جهوده التى كان يبذلها إلا أنه لم يكن قادراً على الوقوف، لأن جناحيه الكبيرين كانا يعوقانه.

أصاب بيلايو الفزع من هذا الكابوس فركض بحثاً عن أليسيندا، زوجته، التى كانت تضع الكمادات على جبهة الطفل المريض ، وقادها إلى نهاية الفناء ، شاهدا معاً ذلك الجسد الملقى فى ذهول وصمت ، لم يكن على الجسد سوى القليل من المزق البالية، التى بدت كنسالات كالحة اللون على رأسه الأجرد وفى فمه قليل من الأسنان، وكانت حالته السيئة قد جردته من كل هيبته، أما أجنحته الدجاجية الضخمة كانت قذرة ونصف خالية من الريش، وتبدو كما لو غرست فى الوحل إلى الأبد ، راقباه طويلاً وباهتمام شديد ، إلا أنه سرعان ما استعاد بيلايو وأليسيندا رباطة جأشهما وانتهيا إلى التآلف مع وجوده، وتجرآ على الحديث معه ، فأجابهما بلهجة غير مفهومة لكنها تنم عن صوت بحار لطيف ، وهذا جعلهما يتغاضيا عن وجود تلك الأجنحة غير المناسبة ، واستنتجا بحسن نية أنه غريق وحيد نجا من إحدى السفن الأجنبية التى حطمتها العاصفة. إلا أنهما استدعيا جارتهما التى تعرف أشياء كثيرة عن الحياة والموت لتتفحصه، وما أن ألقت نظرة سريعة حتى اكتشفت الخطأ الذى وقعا فيه، وقالت لهما :

– إنه ملاك .. مؤكد أنه جاء من أجل الطفل، إلا أن المسكين كان عجوزاً جداً فصرعته الأمطار.

* كاتب كولومبى معاصر حائز على جائزة نوبل للآداب (١٩٨٢)

** كاتب وأكاديمى مصرى مقيم فى أسبانيا .

فى اليوم التالى كان كل الناس يعرفون أن فى بيت بيلايو ملاك أسير من لحم ودم وعلى خلاف رأى الجارة العرافة التى كانت ترى أن ملائكة هذا الزمان ليسو سوى من تبقوا أحياء ونجوا من مؤامرة سماوية ، فإهم لم تكن لديهم الشجاعة الكافية لقتله ضرباً بالعصى . وظل بيلايو يراقبه طوال المساء من نفاذة المطبخ ، كان مسلحاً بالهراوة التى يمارس بها عمله كحارس فى البلدية، وقبل أن يخلد إلى النوم أخرجه وجرجره فى الوحل وحبسه مع الدجاج فى الحظيرة التى تحيط بها الأسلاك ، فى منتصف الليل، عندما توقف المطر كان بيلايو وأليسيندا لازالا يقتلان الكابوريا . بعد قليل أستيقظ الطفل معافى من الحمى ولديه رغبة فى تناول الطعام، عندئذ شعرا بالشهامة وقررا أن يضعا الملاك على طوف مزود بماء حلو وطعام يكفيه لثلاث أيام، وتركه لمواجهة قدره فى أعالى البحار لكن عندما خرجا إلى الفناء مع بزوغ أضواء النهار الأولى، وجدا جميع سكان المنطقة أمام حظيرة الدجاج، يداعبون الملاك بلا خوف ويلقون إليه بالأطعمة عبر فتحات الأسلاك، كما لو كان حيوان سيرك وليس مخلوقاً غير طبيعى .

وصل الأب غونثاغا قبل السابعة صباحاً وقد أفزعه الخبر المزعج ، فى تلك الساعة كان هناك العديد من الفضوليين أقل إزعاجاً من أولئك الذين حضروا مبكراً، وناقشو كل أنواع الفرضيات حول مستقبل ذلك الأسير ، البسطاء منهم اعتقدوا أنه سوف يتم ترسيمه رئيساً للعالم ، آخرون من ذوى الأحاسيس الشحيحة افترضوا أنه سوف يتم ترقيته إلى درجة جنرال بخمس نجوم ليكسب جميع الحروب، أما بعض ذوى البصيرة النافذة توقعوا أن يتم الحفاظ عليه لاستعمال فى إنجاب ذرية فى الأرض من الرجال العحنكين ذوى الأجنحة ليتولوا مهمة حكم الكون. إلا أن الأب غونثاغا الذى كان حطاباً قبل أن يتم ترسيمه قسا، ألقى نظرة عبر الأسلاك، وراجع كتاب أصول الدين للحظات ، ثم طلب أن يفتحوا له الباب ليتفحص عن قرب ذلك الذكر المسكين الذى كان يبدو كدجاجة ضخمة عاجزة ترقد بين الدجاج الذاهل ، كان العجوز مستلقياً فى أحد الأركان يجفف أجنحته المفرودة تحت أشعة الشمس، وتحيط به قشور الفاكهة وبقايا طعام الإفطار التى ألقى بها إليه المبكرون فى الحضور، وكان غائباً عما يجرى من حوله، ولم يكد يرفع عينيه وهمهم بلهجته شيئاً عندما رأى الأب غونثاغا يدخل الحظيرة ويلقى عليه تحية الصباح باللاتينية، بدت على القس علامات الشك الأولى عندما تأكد من أنه لم يفهم لغة الله ولا يعرف كيف يحيى مبعوثيه ، ثم لاحظ بعد ذلك أن مشاهدته عن قرب تؤكد أنه أقرب إلى الإنسان : كانت له رائحة قذاره لاتحتمل، وباطن الأجنحة مملوء بالطحالب الطفيلية والريشات الكبيرة أصابتها ريح الأرض بالتلف، ولاشىء من طبيعته البائسة يتطابق مع جلال عظمة الملائكة. غادر القس الحظيرة وحذر المتطفلين فى خطبة

قصيرة من أخطار السذاجة. وذكرهم أن الشيطان لديه عادة سيئة بلجوئه إلى فنون التنكر الاحتفالية ليغش المندفعين، وذكرهم بأنه إذا كانت الأجنحة لا تعتبر الفارق الجوهرى بين الباشق والطائر، فإنه لايمكن اتخاذها سبيلاً للتعرف على الملائكة . لكنه وعد بكتابة رسالة إلى الأسقف، ليكتب هذا رسالة أخرى لرئيسه وليكتب ذلك رسالة أخرى إلى صاحب القداسة البابا حتى يأتى الحكم النهائى من الجهات العليا.

تحذير القس لم يجد آذاناً صاغية، انتشر خبر الملك الأسير بسرعة لدرجة إنه فى ساعات قليلة تحول الفناء إلى سوق مائج، مما تطلب معه إحضار قوات الأمن ذات الخوذات لإبعاد الضجة التى كانت على وشك أن تهدم البيت، أما أليسيندا التى أعياها إزالة قاذورات السوق، فقد طرأت على ذهنا فكرة طيبة بإحاطة الفناء بسور وتحصيل خمس سنتات كرسم دخول لمشاهدة الملاك.

جاء الفضوليون من أقصى البلاد، وجاءت فرقة متجولة تضم لاعب أكروبات طائر طار عدة مرات على رؤوس الجمع، ولكن أحداً لم يعره انتباها لأن أجنحته لم تكن لملاك بل أجنحة وطواط . وجاء المرضى من أقصى الكاريبى بحثاً عن الشفاء : امرأة مسكينة كانت تحصي منذ طفولتها عدة دقات قلبها ولم تعد تعرف الأرقام التى وصلتها، ورجل جامايكى لايستطيع النوم لأن ضوضاء النجوم تقلقه ، ومصاب بداء السير أثناء النوم كان يستيقظ أثناء الليل ليهدم ما فعله فى يقظته ، وغيرهم كثيرون لديهم أمراض أقل خطورة، في وسط كل هذه الفوضى التى كانت تزلزل الأرض، كان بيلايو وأليسيندا سعداء بالتعب، لأنهما ملآ الغرف بالأموال فى أقل من أسبوع، ولازال طابور الحجيج الذين ينتظرون دورهم للدخول يصل إلى الطرف الآخر من الأفق .

كان الملاك هو الوحيد الذى لايشارك فى هذا الحدث، كان يمضى الوقت بحثاً عن أنسب مكان فى عشه المؤقت ، ليحتمي من حرارة جحيم قناديل الزيت، وشموع النذور التى يقربونها من الأسلاك . حاولوا فى البداية أن يقدموا له زجاجات الكافور كطعام لأن الجارة العرافة قالت أنه الطعام الخاص بالملائكة. إلا أنه كان لايعيرها اهتماماً كما فعل مع أوراق الغذاء التى كان يلقونها إليه، ولم يعرف على وجه التحديد إن كان لأنه ملاك أم عجوز، ثم انتهى إلى الإقبال على أكل سلاطة الباذنجان، ويبدو أن فضيلته الوحيدة غير الطبيعية هى الصبر. خاصة فى الفترة الأولى، عندما كانت الدجاجات تنقره بحثاً عن الفطريات الطفيلية النابتة على أجنحته، ، وكان العجزة ينزعون ريشه ليلمسوا بها عاهاتهم، حتى الأناس الأكثر رحمة به كانوا يقذفونه بالحجارة محاولين إجباره على الوقوف ليروا جسده كاملاً. المرة الوحيدة التى تمكنوا فيها من إثارته كانت عندما أحرقوا ضلوعه بقضيب من الحديد الساخن من ذلك النوع الذى يضعون به علامات على الثيران، لأنه كان قد أمضى

ساعات طوال دون حركة فاعتقدوا أنه ميت. استيقظ فزعاً، هاذياً فى لغة منغلقة والدموع تلمع فى عينيه، وخبط بأجنحته خبطتين تسببتا فى إحداث دوامة هوائية أثارت الروث والتراب، وأحدثتا ريحاً من الفزع لايشبهها شيء من هذا العالم، وبرغم أن العديدين اعتقدوا أن ثورته لم تكن غضباً بل من شدة الألم، إلا أنه منذ ذلك الحين احترسوا ألا يزعجوه، لأن الأغلبية فهموا أن سلبيته ليست صادرة عن بطل معتزل بل صادرة عن بركان ساكن.

واجه الأب غونثاغا طيش الجموع الحاشدة بحل مستلهم من المكان ذاته، إلى أن يصله حكم نهائى حول طبيعة الأسير. إلا أن بريد روما كان قد أفتقد إلى حساسية السرعة. فقد أضاعوا الوقت فى التحرى عما إذا كان الملاك له حبل سرى، أو أن لهجته لها علاقة باللغة الآرامية، أو أن كان بإمكانه أن يمر عدة مرات على رأس دبوس صغير، أم أنه ببساطة ليس إلا بحار نرويجى مجنح. تلك الرسائل الرصينة كان يمكنها أن تذهب وتعود حتى نهاية قرون من الزمان، ما لم يقع حدث إلهى يضع حداً لمحن القس.

حدث أنه فى تلك الأيام، من بين الألعاب الكثيرة لأعياد الكاريبى المتنقلة، أن جاء إلى القرية استعراض حزين لامرأة كانت قد تحولت إلى عنكبوت لعصيانها أوامر أبويها، وتذكرة الدخول لمشاهدتها لم تكن فقط تكلف أقل من تذكرة الدخول لرؤية الملاك، بل أنهم كانوا يسمحون بأن يقوم الرواد بتوجيه جميع أنواع الأسئلة إليها ولمسها من جميع الجوانب حتى لايكون لدى أحد شك حول حقيقة مأساتها. كانت عبارة عن جدث مرعب في حجم الجمجمة ولها رأس فتاة حزينة، إلا أن الأكثر جذباً إليها لم تكن صورتها المبالغ فيها، بل لهجتها الجادة التى كانت تقص بها تفاصيل سوء طالعها: هربت من بيت أسرتها عندما كانت فى سن الطفولة تقريباً لتذهب إلى حفل راقص، وعند عودتها عبر الغابة بعد أن كانت قد رقصت طوال الليل دون إذن، حتى هبت عاصفة مرعبة مزقت السماء إلى نصفين، ومن هذا الشق خرج برق كبريتى حولها إلى عنكبوت، كان غذاؤها الوحيد كرات من اللحم المفروم الذى تقذفه فى فمها الأرواح الطيبة إن مثل هذا الاستعراض المشحون بالعديد من الحقائق الإنسانية والعقاب المخيف، كان يمكنه أن يهدم ما يقدمه مشهد الملك الساكن الذى لايكاد يهتم بالنظر إلى البشر، إضافة إلى أن المعجزات القليلة التى تنسب إلى الملاك تدل على تشوّش عقلي حقيقي، مثلاً ذلك الأعمى الذى لم يستعد بصره لكن نبتت له أسنان جديدة، والمشلول الذى لم يتمكن من السباحة إلا أنه كان على وشك أن يربح اليانصيب، وحكاية الأبرص الذى نبتت فى جروحه زهور عباد الشمس تلك المعجزات القليلة لم تكن سوى نوع من الحكايات الساخرة التى تهدف إلى تمضية الوقت، كل تلك الحكايات كانت قد أساءت إلى سمعة الملاك، ثم جاءت المرأة التى تحولت إلى عنكبوت لتقضى على

سمعته تماماً. وهكذا فقد شفي الأب غونثاغا من أرقه إلى الأبد ، وعاد فناء بيلايو إلى عزلته كما كان فى ذلك الزمن الذى هطلت فيه الأمطار ثلاثة أيام متوالية، وكانت الكابوريا تتجول فى جميع غرف النوم.

لم يتحسر أصحاب البيت على أى شيء ، فقد بنوا بالأموال التى حصلوا عليها داراً من طابقين ، بشرفات وحدائق ولها عتبات مرتفعة جداً حتى لا تدخل الكابوريا فى الشتاء وعلى شبابيكها قضبان حديدية تمنع الملائكة من التسلل إليها، وأقام بيلايو أيضاً بالقرب من القرية مزرعة لتربية الأرانب وترك إلى الأبد عمله السابق كحارس فى البلدية، واشترت أليسيندا أحذية مكسوة بالستان ولها كعوب عالية والكثير من الفساتين من الحرير البراق، من تلك التى كانت ترتديها فى تلك الأيام النساء الطموحات أيام الآحاد، كانت الحظيرة المكان الوحيد الذى لم يحظ بأية عناية تذكر ، وإذا كانوا غسلوها فى بعض الأحيان بمطهر وبخروها بدموع الصبر، فإذن ذلك لم يكن تكريماً للملاك، بل لمنع انتشار الطاعون الذى كان يسرى فى تلك الأيام كشبح يتنقل من مكان إلى آخر وكان البيت القديم يبدو متهالكاً. عندما بدأ الطفل يتعلم المشى كانوا يحترسون ألا يقترب من الحظيرة. بعد ذلك بدءوا فى نسيان الخوف والاعتياد على وجود ذلك الحيوان ، وقبل أن يبدل الطفل أسنانه دخل ليلعب فى الحظيرة التى كانت أسلاكها المتهالكة تتساقط قطعاً قطعاً، والملاك لم يكن متجافياً معه كما كان يفعل مع الآخرين، لكنه كان يتحمل الإهانات ككلب فقد الأمل، أصيبا كلاهما بداء الحصبة فى نفس الوقت، والطبيب الذى عالج الطفل لم يستطع مقاومة إغراء فحص الملاك، فوجد شهيقاً عظيماً فى القلب وأصواتاً مزعجة جداً فى الكلى مما يتعذر معه أن يكون صاحبهما على قيد الحياة. ومع ذلك فإن الذى أدهشه هو طبيعية أجنحته، فقد كانا طبيعيَين فى تركيبهما العضوى لهذا الجسد البشرى، لدرجة أنه لم يفهم لماذا لايوجد مثلهما فى أجساد البشر الآخرين.

عندما ذهب الطفل إلى المدرسة كانت الشمس والأمطار قد خربتا الحظيرة منذ فترة طويلة، وكان الملاك يزحف من هناك إلى هناك كمحتضر لا صاحب له. كانوا يخرجونه من غرفة النوم ضرباً بالمقشات وبعد دقيقة واحدة يجدونه فى المطبخ ، كان يبدو كما لو كان يوجد فى أماكن متعددة فى وقت واحد، حتى أنهم اعتقدوا أنه ينشطر ، يكرر نفسه فى كل البيت، وكانت أليسندا الحانقة تصرخ بعصبية بأنها مأساة أن تعيش فى ذلك الجحيم الغاص بالملائكة، لم يكن الملاك يكاد يأكل، وكانت عيناه اللتان تشبهان عينى بائع عاديات قد أصابهما الوهن فيسير متعثراً فى الأعمدة ، ولم يعد فى أجنحته سوى القليل من الزغب المنحول. غطاه بيلايو ببطانية وأشفق عليه فتركه ينام تحت السقيفة، وعندما انتبهوا إلى أنه كان يمضى الليل هاذياً بكلمات غير مفهومة

كنرويجى عجوز. وكانت تلك واحدة من المرات القليلة التى أصيبوا فيها بالإنزعاج فقد اعتقدوا أنه على وشك الموت، ولم تتمكن الجارة العرافة من أن تقول هم ماذا يفعلون بالملائكة الموتى.

مع ذلك ، فإنه لم يتمكن فقط من التغلب على أسوأ شتاء مر به ، بل بدت عليه العافية مع سطوع شمس الأيام الأولى . ظل ساكنا فى أقصى ركن من الفناء أياماً طوالاً، حيث لايستطيع أن يراه أحد، ومع بدايات شهر سبتمبر بدأ ينبت فى أجنحته ريش كبير لطائر ضخم عجوز، كان يبدو كعلامات الشيخوخة، إلا أنه ربما كان يعرف أسباب تلك التغيرات ، لأنه كان حريصاً على ألا يلحظه أى إنسان، وألا يسمع أى شخص أغانى البحارة التى كان يغنيها أحياناً تحت أضواء النجوم. وفى صباح أحد الأيام كانت أليسيندا تقطع حلقات البصل لإعداد طعام الغذاء، فدخلت المطبخ ريح كانت تبدو كما لو كانت تهب من أعالى البحار. حينئذ أطلت من النافذة وفاجأت الملاك فى محاولاته الأولى للطيران. كانت محاولات متعثرة جداً إلى درجة أنه فتح بأظافره مجرى كالمحراث بين الخضراوات، وكان على وشك أن يهدم السقيفة بضرباته التى انزلقت فى الضوء، ولم تجد فرصه فى الهواء، إلا أنه استطاع أن يحقق ارتفاعاً، عندما زفرت أليسيندا زفرة ارتياح، من أجلها ومن أجله، وعندما شاهدته يمرق أعلى آخر البيوت، وهو يضرب الهواء بضربات نسر عجوز، ظلت تتابعه حت انتهت من تقطيع البصل، وظلت تتابعه إلى أن أصبح لم يعد ممكناً أن تراه، وعندما أصبح نقطة خيالية فى أفق البحر ، شعرت أنها تخلصت من عبء كبير.■

حوار العدد

حوار مع الكاتب الروسي فيكتور يروفييف

- البحث عن أشكال أدبية
- يروفييف يتحدث حول الحب والتنوع ومظاهرهما

حوار : أشرف الصباغ*

فيكتور يروفييف من مواليد موسكو عام ١٩٤٧م أنهى كلية الآداب جامعة موسكو الحكومية عام ١٩٧٠م. وفى ١٩٧٣م تقدم للحصول على الدكتوراه من معهد الأدب العالمى، وفى عام ١٩٧٥ حصل عليها بعد مناقشة رسالته العلمية عن ديستويفسكى. طرد من إتحاد الكتاب السوفيت عام ١٩٧٩ بسبب مشاركته فى عمليات النشر الذاتى «ساموزدات» لمجلة «المناخ متروبول» . بدأ شهرته بنشر مقالات عن ماركيز دى ساد فى مجلة «قضايا الأدب» الروسية عام ١٩٧٣م. له روايات وكتب نقدية عديدة منها «الجميلة الروسية» فى نهاية الثمانينات من القرن العشرين، والتى ترجمت إلى لغات عديدة. كما ترجمت روايته «الحياة مع أحمق» إلى لغات عديدة وأعدت دراميا للمسرح فى دول أوربية كثيرة. و«الحكمة الرهيبة» ، و«زهور الشر الروسية»، و«الرجال»، و «الأنهار الخمسة للحياة».

فيكتور فلاديميروفيتش يروفييف .. الكاتب الروسى الذى يفجر كل حين قنبلة يظل صداها يتردد شهوراً وسنوات فى روسيا وأوروبا .. يتحدث فى الحب وعنه من أجل العثور على أشكال إبداعية جديدة. هو يحب الفلسفة والتفلسف . ومع ذلك يعشق البساطة على مستوى السلوك والتصرفات رغم استخدامه العديد من المصطلحات الصعبة جداً، ولا أحد ينسى مقاله الشهير عقب انهيار الإتحاد السوفيتى تحت عنوان «انهيار الأدب الروسى» . ذلك المقال الذى قلب روسيا رأساً على عقب، وأثار ضجة هائلة فى الأوساط الثقافية والفكرية، وكان بياناً أدبياً - سياسياً - تاريخياً خطيراً أكثر منه وجهة نظر فى الأدب الروسى السوفيتى، هاجم فيه يروفييف الأدب الروسى والسوفيتى، وأدلى بآراء فى غاية الخطورة فى الوضع الثقافى الروسى.

يروفييف رجل مليء بالتناقضات، شأن أى مبدع حقيقى، حتى ولو اختلفنا على قيمة إبداعاته أو توجهاتها. والأجمل فيه كمبدع حقيقى أنه يعلن بصراحة عن هذه

* كاتب عربى مقيم فى موسكو .

التناقضات. وهو دوماً فى كل أحاديثه، سواء بالصحف أو أمام الكاميرات التلفزيونية، يفكر بصوت عال، ويفصح عما يدور بروحه وذهنه. ولذا يبدو متناقضاً فى أفكاره. فكل فكرة على حدة معقولة ومنطقية : إما ترفضها أو تقبلها. ولكن عندما تجتمع عدة أفكار فى عدة إجابات نكتشف حالة من التناقض المدهش. وإذا تأملنا هذه «اللوحة» الكلية فى تأن وهدوء، ستكتشف حالة من الهارمونية والتجانس الخاصة بالكاتب والمفكر فيكتور يروفييف فقط.

فيكتور فلاديميروفيتش لايروق للكثيرين، لأنه أكثر صراحة ووضوحا، مثل الشمس، لايعانى من الخوف أو الاضطهاد، وهو هنا يتحدث عن «الحب» . وكما يقول فى حديثه، فهو منذ عامين فى حالة تحرر تام، وبالتالى يفضل عدم الخوض فى النقاشات ا لأدبية والفلسفية والمدارس والاتجاهات ودخول المعارك التى يحبها، ويحبذ السير على خط مستقيم ممارساً حريته فى الكلام عن «الحب» . ولكنها الخدعة «اللذيذة» التى يستخدمها المبدع فى البحث عن أشكال جديدة لما سيكتبه بعد. ويروفييف لايتعامل بأشكال وأطر مسبقة، وإنما «يعتب عن نفسه» من أجل الصدق والشفافية . فـ «الحب» بالنسبة له أحد الأشكال الرئيسية لفهم صورة العالم والعلاقات البشرية والتحولات الاجتماعية والنفسية، إنه يتحدث عن الحب بالمعنى الصوفى للكلمة، ولكنه يضفر تلك المفاهيم بخبرته الشرقية ـ الغربية ، على الرغم من تشديده على أن روسيا بلد شرقى على الأقل فى مجال الانفعالات.

- فيكتور فلاديميروفيتش لنتحدث أولا عن الحب. فماذا يعني بالنسبة لكم ؟

– الحب هو الإمكانية غير الممكنة ، أو العكس، الإمكانية الممكنة ، هو السر الذى لايمكن حل شفرته ، فلنتصور معى .. أنه وسط كل هذا العدد الهائل من الناس مختلفى القيم والعادات التقاليد، والغرباء بالنسبة لبعضهم البعض، يمكن أن يشتعل ذلك القدر من الدفء والرغبة والحب من دون تدخل خارجى. هذا أمر رائع يقارب اللاممكن. فإذا نظرنا إلى البشرية عن بعد، ستكتشف أنها غير مؤهلة للحب، لقد انغلقت على مصالحها، وأغراضها، وأصبحت عدوائية وشريرة. كل تلك العلائم واضحة على وجهها.

والآن إليكم بمشهد : شخص ما ينظر إلى شخص آخر. هذا الشخص الآخر من وجهة نظر أخرى لا يمثل أى شىء، أو يمثل شيئا ما تافه وغير هام، الشخص الأول ينبعث منه نور ما، يدخل فى حالة من النشوى الروحية، يخرج من أنانيته ونرجسيته ومصالحه، يتفتح، يظهر لديه إحساس بأنه غير كامل، ينقصه شىء ما، ويكتشف إنه بحاجة إلى التوحد مع مجال ما للطاقة، إنه ببساطة يرغب فى أن يكتمل، يجد نفسه فى حاجة ملحة لشىء ما . كل ذلك يغيره هو نفسه

ويغير حياته. إلا أن العبَ لايمكن أن يحدث وفقاً للمعايير والقيم العقلانية ـ المادية، ولكن من وجهة نظر خصوصية الحياة الإنسانية عموماً، فالحب فقط هو الحدث الأساسى والرئيسى فى الحياة.

- هل الاستعداد للحب مرتبط بالعمر؟

– الحب عموماً يتوقف على أى معايير خارجية حتى على مستوى النوع البشرى. فهناك، كما نرى حالياً، حب بين نوع واحد من البشر، الحب يتوقف على «المعجزة». هذه المعجزة تحدث فعلاً. والحب يحمل معه نوعين من الهدم الفظيع. الأول ـ بطئ عندما يتلاشى فى العادى واليومى والمعيشى. والثانى ـ عندما يكون الحب من طرف واحد، أو ينتهى عنه أحد الطرفين ليتجه إلى طرف آخر. الحب يذيب بداخله بذرة أكثر الانهيارات والانكسارات فظاعة، ويزيل فشل أو خيبة أمل. غير أن الجميع لسبب ما يخاطرون، يبالغون فى تقدير قواهم، يغالون فى تثمين القيم ـ الجميع يقذفون بأنفسهم فى هذا «الموقد». وربما يكمن ذلك فى أكبر سر فى الحياة، ألا وهو الحب، وأنا أتحدث هنا عن الأحاسيس الحقيقية ـ الجدية.

- ولكن بماذا يرتبط سقوط أو انهيار «المعجزة»، ماعدا طبعاً ما ذكرتموه آنفاً بشأن العادي واليومي والمعيشي؟

– عندما تحدث المعجزة، ينتهى الإبصار الحقيقى، أو بمعنى أدق، تحدث عملية إبهار وإنبهار، فالإنسان فى حالة الحب يرى حبيبه كجزء منه، ويلونه بتلك الألوان التى يحبها هو نفسه.

- معني ذلك عندما يطع نور الشمس، يعود كل شيء إلي مكانة الطبيعي، وبدلاً من المعجزة تكون خيبة الأمل؟!

– الأمر ببساطة هو إننا فى حالة المعجزة لا نستمع إلى أى صوت آخر، بل وحتى لصوتنا الخاص. ونتحول إلى مهووسين. ولكن بعد مرور فترة من الزمن، نبدأ الاستمتاع. وتكون النتيجة أنك أنت وحبيبك مجرد حمقى. وتبدأ الحياة الواقعية فى الضغط. وكلما زاد الاستماع قل الحب.

البشرية قامت ببناء وشييد العديد من الآلات المعقدة ـ الأقمار الصناعية، أجهزة الكمبيوتر .. ولكنها حتى الآن لم تفكر فى الأهم .. على سبيل المثال : كيفية مقاومة الأنفولونزا، معالجة الإدمان، كيفية الحياة بالحب، وعلى الرغم من العدد الهائل من الكتب التى تتحدث عن الحب («رأس المال» لكارل ماركس ـ هو أيضاً كتاب عن الحب، ولكن حب «البروليتاريا»)، والمواصفات الروحية، لاتوجد إطلاقاً وصفة للحفاظ على الحب، وحمايته ومواجهة الأفكار والآراء الأخرى. الوصفات الواقعية قليلة للغاية، فهى إما مرتبطة بالسحر والتنجيم، أو برجماتية نفعية، وعلى سبيل المثال، السعى إلى النجاح

وتحقيق النفس، وفى المقام الأول إنجاز البيزنس الخاص بك، فأى «بيزنس» عندما يكون الحب أهم حتى من السعادة!

- حسناً. الحب. رغبة هائلة. والرغبة. عضوية، مادية جسدية ..

– أنا أعتقد عموماً أن هناك مبالغة ضخمة حدثت لدور الجنس طوال القرن العشرين. هو بلا شك متعة ورواحة، علاقة وثيقة، وفى النهاية فمن أين يأتى الأطفال، ولكن الحب فى شكله النقى أعلى بكثير من الجنس، هذا الأمر يمكن رؤيته بوضوح من خلال عدسة الخيانة : فالناس يخونون بعضهم البعض، ولكنه يبقون أحباء مخلصين على أعلى مستوى. بل ومن الممكن أن ينفصلوا، وبعد سنوات يلتقون وأجسادهم مغطاة بقبلات الآخرين، وفجأة يدرك كل منهم أن هذا هو أعز وأقرب وأحب شخص بصرف النظر عن العمر أو مشاكل الحياة.

إن الإحساس بالتملك مثل امتلاك جسد آخر، من أخطر الأحاسيس، وهو أخطر أشكال التدمير؟ الجميع يرون أنه فى الحب أو الزواج يصبح جسد الشريك ملكية خاصة. هنا تحديد تنشأ العديد من المشكلات عندما يعيش الشخص بعيداً عن الآخر، وبعد سنوات يمر فيها الإنسان بأمور كثيرة وتجارب، يدرك فى نهاية الأمر أن هذا هو الحب.

- أليست أفكاركم هذه حول حرية الجسد، إذا تحدثنا بلهجة مهذبة، تبريراً للانحلال؟ والعلاقات الروحية أيضاً ما هي إلا تبرير رائع وذكي لعلاقات غير طاهرة؟

– أنا هنا لا أدعو إطلاقاً إلى إضاعة الجسد فى أمور غير طيبة، أو استغلاله فى أشياء شنيعة، ولكن لاينبغى أبداً تحويل جسدين إلى جسد واحد، أنا لا أدعو أبداً إلى الإنحلال. وما أقوله مجرد مثال لما يحدث فى الواقع. ومع ذلك فهذه الأمثلة ضعيفة ومتهافته أمام الحب الحقيقى. الحب بطبيعة الحال يتطلب حالة من الهارمونية والتناغم، وهو أيضاً مقدس وسرى ويجب أن نحافظ عليه ونصونه ونحميه. وأية مطالبة بمتع غريبة أو شاذة تصيبه بانتكاسات وصدمات. إننى أتحدث عن أمر آخر تماماً، وهو إنه من الممكن حتى محاولة قتل هذا الحب، ومع ذلك فلن يموت إذا كان حقيقياً.

- عندئذ يبرز تساؤل : ماذا يوجد في هذا الحب، اتصال روحي أو شيء ما غير مدرك؟

– الأقرب إلى فهمى أنا، هو الشيء غير المدرك إننا عادة ما ندفع بالحب إلى الجنس والهارمونية، وتلك المفاهيم والكلمات الشائعة والاعتيادية، ولكن لسبب ما، بعد سنوات طويلة، يعود البصر إلى الإنسان ليرى أن لا شيء هناك هناك هام - سواء يعيش منذ زمن مع شخص آخر، أو أن هناك أولاد، أو حتى

حياة أخرى مع أحد آخر. وأثناء اللقاء (أو حتى بدونه) يتضح أن هناك علاقة ما، «معجزة» وأنا هنا لا يمكنني إيجاد معايير جسدية أو إنسانية لمثل تلك العلاقة. والغيبة هنا لن تساعدنا على فهم ذلك أيضاً غير أن هناك رأيا دقيقاً فى هذا الموضوع . فالاتصال والتوحد أمران موجودان على الدوام من دون حتى حياة مشتركة . مثل هذا الحب تحديداً يولد لدى أحاسيس خفاقة. فى تلك الحالة تشعر بأن لاشيء فى هذا العالم يمكنه أن يخيفك .

- إذن لماذا لايكون الشخصان المتحابان معاً؟

– الحب حالة غير بسيطة. بل وغيرمريحة كما نتصور. بيد إننا بأنانيتنا تختار الراحة. وعندئذ ينظر ذلك الحب «الخدوم المتفضل»، أو بالأحرى ذلك الحب النفعى، فى أعيننا مباشرة. أثناء إعداد طعام العشاء، أو غسيل الأطباق، أو الرأس .. هذا ليس إحساسا ، وإنما وسيلة للتكيف أو أداة للراحة، إلا أن الناس المتقدمين فى الحب والجنس، الفاهمين والمدركين والعارفين، يجدون دوماً أشكال المتعة التى تناسبهم فى امتزاجهم.

لقد ابتعدنا فى القرن العشرين فعلياً عن إدراك الأمر الرئيسى، وهذا واضح من خلال فن الرسم والتصوير، فى البداية كشفوا عن الكتفين ، ثم الصدر، وبعد ذلك القدمين، وفى النهاية عن كل شيء، والآن وصل التركيز إلى الأعضاء الجنسية، أى ببساطة إلى أماكن المتعة كما يطلقون عليها، وأصبحت هذه الأعضاء كما لو كانت مرمة لكرة القدم وينبغى تسجيل هدف. صارت معيار للانتصار أو المهانة. إلا أن الحب هو إمكانية شخصين على الوجود فى حالة ليس فقط السعادة «إذ أن السعادة يمكن أن تكون فى الوجود مع الأنباء، أو الأصدقاء أو بين أفراد الأسرة)، وإنما فى حالة الطمأنينة المدهشة، أو النشوة الروحية، عندئذ ليس هناك احتياج لأى شيء .. إنها الطمأنينة ما فوق البشرية .. النشوة الروحية .. طمأنينة الروح التى تسامت فوق العالم.

- ولكن هل توصلتم إلي مثل تلك التصورات والأفكار منذ زمن بعيد؟

– بصراحة قلما فكرت فى السابق حول هذه الأمور، وقد كان يبدو لى دائماً أن هذا الموضوع لا يوجد إلا فى الأغنيات وعندما قمت فى حياتى بمجموعة من الخطوات الحاسمة ، رأيت ...

- رأيت الآفاق البعيدة؟

– لا . رأيت الأمور التى لايمكن تحليلها أبداً، ولايمكن حتى لا للأدب ولا للفلسفة أن تعطى إجابات عليها.

- عرفناك دوماً كشخص واضح ومحدد، فهل من الممكن أن تكون الرغبة في تجريب الحب نتيجة

تعلقكم بالفلسفة، وفي المقام الأول الفلسفة الشرقية والدينية؟

– عندما يتوجهون إلى بمثل هذا السؤال أو الاستفسار، وأنا الشخص الذى كان لسنوات طويلة يحاول إثبات أولوية الروحة الروسية، فهذا أمر مفهوم ويدعو إلى السعادة. فى العامين الآخيرين، وفى الأوقات التى أعيش فيها بكامل حريتى، أدركت أن الإنسان فى روسيا يعيش فى عالم من الأحاسيس القوية والحادة المرتبطة بالحب. سواء كانت إيجابية أو سلبية، بل وفى أعلى مراحل الوجد، هنا بدا لى، ويبدو أيضاً أن الانفصال أمر مستحيل، حتى وإن كان الشخص لايعيش مع الآخر، فى تلك الحالة يكون السلوك أو التصرف مرتبطا، كما يقولون الآن، ليس بالغرب وإنما بالشرق. ويمكن أن نسمى بيتنا، المكان، البلد الذى نعيش فيه بالشرق، حيث مبادئ الكرامة، جرح رجولة الرجل، منافسة الرجال، حاسة الصياد، الحزم والقطعية، التحديد، الفوز والظفر، واحتلال المرتبة الأولى لدى النساء أيضاً عندنا. وبالتالى يمكننى القول بأن كل ما يميز الموقف الغربى وسلوكه ونشاطاته وتصرفاته لايعمل فقط عندنا، وإنما بإمكانه لو طبق لهدم ودمر إمكانياتنا.

الفكرة الغربية لاتعمل عندنا، فكرة إمكانية اللحاق والإقناع والسبق. عملية «الأوربة» فى المفهوم الروسى مثل أغنياتنا ـ سطحية وتافهة.

- هل الرجل يجب أن يكون تابعاً؟

– الرجل يجب أن يتحلى بالاحتمال الروحى، أى الصلابة الروحية. فإذا لم تكن لديه، فعليه أن يتصرف ليكتسبها. بعد ذلك يمكنه أن يجلس أمام بيته فى انتظار جثة خصمه أو عدوه.

- كنت أتصور أنك ستضيف: عندئذ ستأتي إلي المرأة.. وبالذات المرأة التي يتمناها.

– بالمناسبة، عندئذ يمكن فعلاً أن تأتى إليه المرأة، وهنا يحدث ما يتناقض مع «المكابرة الأوروبية» التى يتناسب معها قول ديستويفسكى «تصالح أيها المكابر». يحدث أيضاً ما يتناقض مع السلوكيات والتصرفات السائدة والمسيطرة. عندئذ يمكن فعلياً أن تكون هناك نتائج جيدة وإيجابية.

نحن فى مجالات الحياة الانفعالية، وفى الحب، بشر أقرب إلى الشرق، وأى تصرف أو سلوك غربى ستختاره لن يؤدى إلى أى خير. وهذه هى قناعاتى اليوم.

- هل هذا يعني ضرورة الاتصالات إلى عواملنا الوراثية؟

– نعم. فالحقيقة هى أن «الكود» الخاص بنا ليس «الكود» الغربى، على الأقل فى مجال الانفعالات، وبالتالى علينا أن نستمع إلى الكود الخاص بنا نحن على الرغم من إننا بداخلنا فى حالة قذارة شديدة، ليس فقط

بسبب تأثير الغرب، وإنما أيضا بسبب الحياة الروسية القاسية.

- أليس من الممكن، من أجل التطهير الروحي كما ينصحون في الشرق أن يعيش الرجل بلا امرأة، والمرأة بلا رجل. أي تعيش في عزلة؟

- من الضروري طبعاً أن يوجد بداخل كل منا مكان مقدس. وعلينا أن نوجده إذا لم يكن موجوداً . غير أن الحياة فى حقيقة الأمر لاتسير على هذا «المقدس». فهناك شخص ليس بإمكانه حتى أن يسلق بيض، وفى ذات الوقت يريد أن يحل مشكلاته على حساب الآخرين ليبقى دوماً فى المقدمة. هذا تكبر وغرور . والتكبر والغرور لايمكن أن يكونا طريقا للحب. وعموماً فالحب لايأتى هكذا على الفور وبشكل مباشر. إنه يأتى دوماً عندما لايكون من الضرورى أن يأتى .

- إذن في البداية نوصل أنفسنا إلي مرحلة «احتمالية ألا يأتي الحب» ، ثم يحدث فعلاً وألا يأتي، ونظل هكذا دون أن نعرفه أبداً في حياتنا ..!!

- لا . إطلاقاً . سنعرفه . الحب يعرف بتلك الأحاسيس المرتبطة بالتحولات والانقلابات والتغيرات العامة والكلية. ذلك بالضبط كما فى عملية الكتابة : فنحن الذين لا نتحكم فى الكلمة ، وإنما هى التى تتحكم فينا . فى الأدب لايوجد أساتذة لفن «الكلمة». وإنما يوجد فقط عبيد لها، وهكذا فنحن عبيد للحب، وفقط الإنسان الحقيقى هو المؤهل لدخول تجربة حب حقيقية، أما الآخرون فعليهم أن يعملوا على تنمية وتطوير أنفسهم من أجل دخول تجارب حب حقيقية .

- ألا يبدو لكم أن الكثيرين يصممون «نموذجاً» معيناً، ثم يرسمون حياتهم وفقاً له؟ وبالتالي أليس من الممكن ببساطة أن نبحث عن شخص حي؟ وطبعاً كما تعرفون . فهناك التخصص الهواية ، ومن الممكن بناء علاقة ما جيدة، ومع ذلك فمن الصعب الحياة في إطارها ، ومن ثم فالهواية فقط هي الطريق الشفاف والصريح للبحث والعثور والمصارحة والمكاشفة ..

- نعم . الهواية تشكل من أشكال البحث . وهنا يكون الحب هو الحقيقة التى تم العثور عليها. إن الإنسان فى الحقيقة يضع نفسه فى «وسط» أو «مجال» الحب، ولكنه لايصنعه. ذلك بالضبط مثل النص. فالنص أكبر من

المؤلف ، والحب أكبر من الإنسان . أما النموذج أو البرنامج فمن الممكن تصميمها ، ومن الممكن أيضاً الدخول فيهما. ولكن عندما يقترب الإنسان من الحياة بنموذج أو تصميم شكلي مفتعل، تحدث أسوأ أشكال الهدم والتدمير، وبتعبير روسى أدق، يحدث «الإنكسار» . وأنا شاهد على أمثلة كثيرة مرعبة فى هذا المجال .

أنا عموماً أحترم جداً الناس الذين لديهم استعداد للحياة فى عزلة إذا لم يكن لديهم أحاسيس حقيقية، والمرأة لأسباب ما لديها القدرة على مثل هذا الاختيار. أنا أعرف نساء كثيرات ليس فقط فى روسيا، وإنما فى جميع أنحاء العالم، يرفضن تحديداً الحياة مع أشخاص لايحبونهم. تلك إرادة قوية. غير إنها لدى الرجال أضعف بكثير، لأنهم أكثر تبعية واعتماداً على الآخرين، وفى حاجة دائمة إلى من يعد لهم الطعام أو يكوى لهم الثياب!

- علي الرغم من أن ذلك يمكن أن تقوم به ربة بيت بسيطة..

- الطريف أن شخصا مثل جريجورى راسبوتين (الشخصية الروسية الشهيرة فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين. ذلك الفلاح الروسى الذى ادعى الرهبنة وتمكن من الوصول إلى الأسرة القيصرية، وقتل قبيل الثورة بأشهر قليلة) كان يرى أن أكبر إثم يمكن أن ترتكبه المرأة فى الزواج، أى إذا كانت تعيش بدون حب مع زوجها. من الممكن أن يكون راسبوتين قد أخطأ فى كل شىء، ولكن من الممكن الاتفاق معه فقط فى ذلك الرأى . وأضيف من عندى أن ذلك ينطبق أيضاً على الرجل.

- أليس من الممكن أن يتعب الإنسان علي نفسه ويجتهد بدلا من التعب علي تصميم نماذج وبرامج؟

- الأصح هو أن نقول ليتعب الإنسان على نفسه ويجتهد من دون أن يصنع من نفسه نموذجاً أو تصميماً ، أو بالأحرى «روبوت» يسير ببرنامج معين.

- ولكن ما المقصود بالضبط بموضوع «الإنسان المتقدم في الحب» ، الذي تحدثتم عنه منذ قليل؟

- ذلك عندما يعرف إنسان ما قوانين معينة تسمح له، إذا تصرف بشكل مثقف ، أن يحمى حبة من الانهيار .

- بالحدس أم بالواقع؟

- بالحدس طبعاً. فهناك أناس بيننا يناسبهم الحب. أقصد يتماشى مع طبائعهم وتركيباتهم، على أن يكونوا هم المحبين وليسوا المحبوبين.

- هل لديكم أمثلة معينة لأولئك المتقدمين في الحب؟

- بوشكين. فهو لم يكذب عن الحب فى

شعره . ولدينا فى الأدب عموماً ليس كل ما قيل للمجتمع كان صحيحاً . لم يكن كل ما قيل صحيحا ليس فقط عن حالة الشعب والناس، وإنما أيضاً عن الحب. لكن بوشكين لم يخطئ لا لأنه كان يعرف الفلسفة بشكل رفيع ومتقدم، وإنما لأنه كان يعرف فعلاً ما هو الحب. كان ببساطة عارفاً.

- أليس من الممكن أن تكون المشكلة في أن الناس لا يستطيعون العثور علي معادلة موزونة بين الحب الذي يريدونه وبين الحرية التي حصلوا عليها ؟

– عندما يوجد الحب، فهو يتضمن تلقائياً بداخله الحرية. إلا إن الغيرة بالذات هى الضد للحرية.

- ولكن ما هي أهم مؤشرات ذلك ومظاهره؟

– أهم علائم هذا الأمر، عندما لايعيش الناس مع بعضهم البعض لفترة طويلة، ولكنهم رغم ذلك معا. هذا بالطبع أحد أشكال الأختلاق والخيال ـ «الفنتازيا» . بيد أن الإنسان هو الذى لم يختلق الأحاسيس، وإنما العكس، هى التى اختلقته .

- معني ذلك أنه من الممكن أن تلتقي بشخص ما أصبح منذ فترة طويلة غريباً بالنسبة لك، وتدرك فجأة أن بإمكانك أن تعيش معه في حب ووفاق بقية حياتك؟ وهل مررت أنت شخصياً بمثل تلك التجربة؟

– أنا أتحدث فقط عما أعرفه . ولكننى لن أذكر أمثلة من حياتى الخاصة. إن ما قلته ليس من تجاربى الشخصية، وإنما هى أمور أحسها جيداً وأدركها. وتلك هى الحالة التى أعيشها حالياً. ■

فنـــون

الفنان الإيطالي ليوناردو دافنتشي

طلال صفاوي العبيدي *

أجمع المؤرخون على أنه ولد بمدينة فينيسيا بإيطاليا عام (١٤٥٢م) من أب غير شرعى كانت أمه فلاحة وأبوه موظفاً معروفاًمرموقاً من عائلة لها مكانة اجتماعية متميزة، وأن هذا الأب لم يعترف به ونشأ هذا الطفل مع أمه نحو خمس سنوات وتزوج أبوه من فتاة من عائلة كريمة، ولكنه لم ينجب مما اضطره إلى المطالبة بابنه وانتزاعه من أمه وضمه إليه فى كنف زوجته العقيم، من هذه الظروف والضغوط البيئية العنيفة القاسية التى تهيأت لطفولة ليوناردو فى الاضطرابات والحرمان نتيجة عدم الشعور بالأمن أولاً ثم حرم من الأب لمدة خمس سنوات وهى الحاسمة فى حياته، وأن الأم حرمت من الحب والزوج فتحولت حالتها النفسية إلى التعويض فى حب الطفل وجعلته منه الزوج والولد معاً. لقد أثارت هذه التحولات بين الأب والأم هاجساً وايقظت نوازع لم يكن أوانها مّما جعلته يستقصى ما لم يحط به معرفة وعلماً. وقد حالته النفسية لايقرب النساء ويرى فيهن أمه ومن ثم الهمه حبه لامه لوحات حيرت العالم وجعلت منه انبغ رسامى عصر النهضة عبقريا متمكناً وعلى قمة فن هذه الدنيا قديما وحديثاً ومن الأكيد أن الطفل لايحتاج إلى أى إنسان فى العالم سوى أمه وحدها. وتمضي خمس سنوات ويدرك ليوناردو أن العالم لايقتصر على أمه بل أن هناك عالماً خارجياً، وتضم أعمال ليوناردو وكهولته وتحس من لوحة شبابه أنه كان فتى جميلاً وكانت له كما يذكر مؤرخه فازارى وغيره من المؤرخين مقاييس جسمه فهو غاية فى التناسق كما كان يرتدى الملابس البراقة الزاهية التى تجذب انتباه الآخرين فى ابهته ورفاهيته وكذلك عنده أروع لوحاته الأسطورة الخالدة على مر الزمان وهى لوحة الموناليزا ديمل حيوكندا وهى نموذج للإضاءة الكاملة التى تتساوى فى الشدة حتى بالنسبة للصخور والسماء فى الخلفية وكانت الابتسامة الغامضة الملغزة وسيلة ناعمة لأحداث الأنكسار المطلوب فى الإنارة. وكأنها هى لحظة تبلغ فى روعتها حد التفرد بالدليل . إن ليوناردو لم يكرر هذا الأسلوب المركز فى شدة الإنارة وأن انبعاث الجوقة الموسيقية التى كانت تعزف أثناء

* باحث عراقي

الرسم اضفت جواً رومانسياً بعض الشيء وكيف لايكون ذلك إذا كانت مدة انجاز لوحة الموناليزا استغرقت أربع سنوات لم تتغير ابتسامتها . ويذكر بعض المؤرخين أن الموناليزا كانت عشيقة ليوناردو التى وجد فيها الدفء والحب الذى فقده من أمه وأبيه فى طفولته، ويقول فرويد أن الابتسامة ذكرى لأمه لها قوة قهرية عاودته فى معظم أعماله من بعد . وكون ابتسامة الموناليزا على لوحاته اللاحقة . جعلت له هاجساً يتمثل لوحته الأسرة المقدسة أو القديسة آن والعذراء والطفل . وتظهر الابتسامة من جديد ولكن بشكل متطور فالمادونا والقديسة هما أمه وزوجة أبيه اللتان اعتنتا به فى طفولته وأن الابتسامة رمز الأمومة والحنان. وتعتبر لوحة الموناليزا هى من أروع أعماله فى هذه الحقبة، وهى من أشهر أثار الفهم فى كل العصور، لقد رفض ليوناردو من أجل الموناليزا كل العروض الرسمية وظل أربع سنوات عاكفاً على تصوير هذا الجمال الغريب هذا المزاج من الحس الغامض والتعبير النفسى الذى يستحوذ على الرائى. وأن الموناليزا أكثر من لوحة هى عالم واكتشاف لرؤى الفنان ابتسامة غامضة ساخرة تذكرنا بوجوه الملكات والقديسات الغوطيات فى كنائس رانس ولكنها أكثر نظارة وأشد واقعة فى تعبيرها الحسى، لقد استحوذت الموناليزا على مشاعر الكتاب والشعراء من كل الأجيال وحتى يومنا هذا تثير تأويلات وتفسيرات جديدة، إن الآلاف التى يتأملون حولها كل عام فى مكانها فى متحف اللوفر . ويقول ماتيو باندللى أحد معاصريه وكان وقتها راهباً شاباً فى الدير أن لبوناردو كان يصعد السقالة فى الصباح الباكر ولم يكن يترك الفرشاة حتى الغسق لايفكر أثناءها فى الطعام والشراب . ثم تمر الأيام دون أن يلمس الفرشاة وكان يقف أحياناً بالساعات أمام رسمه يجد الاشباع فى دراسته بنفسه . وأحياناً كان يقصد الدير مباشرة من قصر قلعة ميلانو حيث كان يصمم تمثال فرانسيكو سفورسا (الذى احتضن دافنشى) راكبا جواداً ليضيف بضع ضربات من فرشاته إلى أحد أشخاص رسمه ثم يتوقف فوراً . وطبقاً لرؤية فاسارى فإن ليوناردو انكب لسنوات على صورة الموناليزا زوجة الفلورنسى ديكوندا دون أن يتمكن من اتمامها ولربما كان ذلك هو سبب عدم تسليمها لصاحبها وإنها بقيت مع ليوناردو الذى نقلها معه إلى فرنسا حتى حصل عليها الملك فرانسيس الأول وهى كما قلت أحدى كنوز متحف اللوفر ، وفى لوحته ليدا نقطة تحول فى فن التصوير وعاملاً مؤثراً فى تاريخ الفن الأوربى ، واللوحة حافلة بالعنصر الديناميكى المعقد، فالجسم الملتوى الذى صار علماً ونموذجاً لكل الأجسام الكلاسيكية، أما فى لوحة يوحنا المعمدان فتبدو طريقة ليوناردو فى استغلال الضوء الذى يخرج من الخلفية إلى المستويات المتقدمة للوحة ليعطى الإحساس بالمساحة

وليزيد من ملامح الوجه تعبيراً مندمجاً فى الوجه وهو يبتسم فى غموضه والجسم مائلاً للأمام، أن يوحنا له جسم له جسم امرأة ابتسامتها وهو تجسيد الابتسامة ورقة الحركات.

ولقد كان ليوناردو دافنشى ١٤٥٢-١٥١٩ دائماً محاط بإعجاب الجميع حتى معاصريه كواحد من أعظم رجال عصر النهضة الإيطالية ومع ذلك كان يبدو غامضاً كما يبدو لنا الآن. كان ليوناردو عبقرياً تميزت فنونه كما تميزت علومه . وتشير الأحداث التى بقيت من حياة ليوناردو إلى أنه قدم مع أبيه إلى فلورنسا سنة ١٤٦٩ . وأن أستاذه الأول فيزوكيو الذى ظل يعمل معه حتى سنة ١٤٧٦ . حيث تميزت أعماله فى فن النحت أكثر مما تميزت فى التصوير ونلمح فى هذه الأعمال النحتية تشابها مع رسوم ليوناردو الباكرة فى فترة عمله معه. ولقد أنجز ليوناردو فى الحقبة الأولى من حياته التى تقع فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر مجموعة أعمال . وربما كان أبرزها لوحته (عذراء الصخور) كما ذكرته حيث تتمثل استاذية الأداء ونظارة التعبير والتوازن بين الجمال الطبيعى والجمال المثالى. ويبدو فى هذه اللوحة وتحضيراتها تأثر ليوناردو لمثاليات الذوق الغوطى . وقد حملها ليوناردو إلى ميلانو دليلاً على استاذيته ومقدرته فى الأداء ، حيث تلقته أواسط ميلانو بالترحاب الشديد . وأدى ليوناردو فى هذه الفكرة كمصور البلاط وحقق أروع أعماله فى لوحته الحائطية (العشاء الأخير) التى اعدت بتكليف من أحد أهالى ميلانو لدير الأخوة الدومنيكان وقد كثر الحديث على هذه اللوحة حيث اجمع المؤرخون على أن أروع ما فى العشاء الأخير هى القدرة التعبيرية التى أودعها ليوناردو فى هذا العمل من خلال الأثر الذى تحدثه حركة المجموعة. وأن اختيار هذا الموضوع فى اللحظة الساكنة التى يعكف فيها كل حوارى على تأملاته فى حين اختار ليوناردو ذروة الحدث حيث يشير السيد المسيح إلى أن أحدهم سيخونه . ومن هنا تتميز لوحة ليوناردو بالعنصر الدرامى فضلاً عن اتسامها بوحدة التكوين وترابطه .

ومضت سنتان بين الانتهاء من العشاء الأخير ورحيل ليوناردو من ميلانو قضاهما فى ضروب من التكليف الرسمى . ومارس ليوناردو موهبته الأخرى كالعالم ومخترع إذ أخذ يخطط للدفاع عن لومبارديا ضد غزو الفرنسيين .

وبعد وصوله إلى فينيسيا ليدرس حركات خيول القديس مرقص فقد كان رسم الحيوانات وتعقب حركتها إحدى هواياته . وفى سنة ١٥٠٠ عاد ليوناردو إلى فلورنسا بعد هجرة دامت قرابة عشرين عاماً . ولكن فلورنسا التى شهدها فى شبابه فقدت جذوتها.

فقد ماتت فيها روح لورنزو دى مديتشى وسادها نزاع فى الدين وجدل فى السياسية وأصبحت الروح الجديدة تتطلب من الفنان

تعبيراً بطولياً كلاسيكيا فى أعماله .

فكان ليوناردو من بعض الوجوه رائد هذا الذى قدرته فلورنسه . وفى قمة حياته وفى سن الواحدة والخمسين التقى بالمرأة التى ايقظت فى نفسه ذكرى ابتسامة أمه - الابتسامة التى كانت تمنحه بهجة ما بعدها بهجة وتحت تأثير اليقظة استفاق الباعث الذى كان نبراساً فى بداية مجهوداته الفنية عند رسم لوحته النساء الباسمات وحينذاك صور الموناليزا والقديسة آن وعدد من اللوحات الغامضة التى تسمها كلها ابتسامه مبهمة .

وأخيراً كان ليوناردو معجزة من معجزات عصر النهضة معجزة علمية ومعجزة فنية ولكن هذا الفنان الذى أحاطه الغموض بجوانب كثيرة من حياته استهوى عالمه الفنى النقاد الذين مازالوا يسبرون أغواره ويخرجون منه كل يوم بتفسير جديد. لقد مات ليوناردوا فى ٥ تموز ١٩١٩ وخلف وراءه مجموعة كبيرة من هذه الرسوم ومعها مخطوطاته التى انطوت على العديد من التنبؤات العلمية التى تحققت بعد عصره .■

محاضرة (أساليب كشف الكذب)

د/ عبد الله الباكر (*)

إعداد : محمد عصفور (**)

د. عبد الله الباكر شخصية علمية معروفة فقدته قطر منذ سنوات وكان له مساهمات متعددة فى مواسم الجسرة الثقافية ومن المحاضرات الطريفة التى ألقاها على منبر النادى محاضرة حول أساليب كشف الكذب، وما دمنا نعيش فى عالم حظّ الكذابين فيه كبير، والحياة فيه قائمة على الزيف، فكيف نميز بين الحقيقة والكذب؟ وهل مازالت أساليب كشف الكذب المعروفة منذ القديم ناجحة أم صارت جزءاً من التراث؟

الكذب موضوع مهم فى جميع النواحى الدينية والفلسفية والاجتماعية والنفسية والطبية ولو درسنا الكذب عبر التاريخ على أسس علمية وفلسفية لوجدنا أن الكتب فيه ناقصة جداً ولو بحثت فى أى كتاب عن أسباب الكذب ما وجدنا أسباباً تتجاوز كذب الأطفال والحقيقة تقول أن كذب الأطفال لا خطورة منه ومجرد التركيز على التربية العصرية الجيدة سيقضى على هذه الآفة أن ما قرره أحد الفلاسفة حيث أراد إعفاءنا من قول الصدق فأخترع الكذبة البيضاء والكذبة السوداء والكذبة الملونة فالكذب فى تعريف مبسط هو الإخبار عن الشىء بخلاف الواقع ولكن هذا التعريف تخطاه العلم الحديث حيث أصبح الكذب يشمل أشياء عدة كالخداع والنفاق والتزييف وكل هذا أنواع من الكذب وهناك نوعان أساسيان من الكذب يعتمدان على تصرفاتنا فإما أن نوارى شيئاً ونخفيه وبالتالى نكذب على الناس وهو ما يعرف بالتكتم أو نزيّف شيئاً أو نزيد على حقيقته وبين هذا وذاك كذب وسط.

الانفعال وكشف الكذب أن الانفعال مبرر للصدق وهذا لايمكن نكرانه لأن هناك تجارب فى الأساليب الحديثة لكشف الكذب تعتمد على هذا الانفعال الكاذب وجاءت المجتمعات لكى تقرر أن تكشف الخداع والسرقات والإجرام وأنواع الكذب النار وكشف الكذب : وقد استعمل العرب فى الحقيقة شيئين أحدهما

---

* يعد الدكتور عبد الله الباكر أحد أعضاء نادى الجسرة الثقافى وممن اتصفوا بالفعالية البناءة. وشارك فى العديد من الفعاليات الثقافية التى أقامها النادى فى العواصم الأوروبية فضلا عن أنه كان أحد الأطباء البارزين بمستشفى حمد بدولة قطر.

مشتق من البشعة وهو استعمال النار فى كشف الكذب وهذا الأمر كان يأخذ طريقتين عند العرب أما بأحماء محامص القهوة وتمريره على يد المخطئ أو الكاذب عدة مرات أمام الناس فإذا لم يحترق كان صادقاً وإذا أحترق كان كاذباً والطريقة الثانية تتمثل فى اعطاء المتهم لقمة كبيرة من الشعير ويطلب منه بلعها فإذا غص كان كاذباً وإذا أكلها دون مشاكل كان صادقا وقد استعمل الصينيون نفس الطريقة بدل الشعير استعملوا الأرز وقد أضافوا شيئاً آخر إلى ذلك حيث كان يطلب من الشخص تناول مرقة الأرز ويقذفها فإذا كانت تحتوى كمية من اللعاب كان الشخص صادقاً وإذا تناثرت حبات الأرز من فمه كان كاذباً عندما ننفعل ويعمل الجهاز المستقل العصبى فى أجسامنا فإنه يتوقف إفراز الغدد اللعابية والكاذب عندما يواجه سيكون من انفعالاته الخوف إثر انفضاحه أمام المجتمع وبالتالى ينشف لعابه وينكشف أما عن النار واستعمالاتها لأن المجتمعات الأخرى عملت بها خاصة فى أفريقيا والهند ولكن بطريقة أخرى حيث كانوا يجبرون المتهم بالمشى على النار وهذه الطريقة رغم قدمها إلا أنها لاتزال موجودة فى العصور الوسطى استعملت جميع الأساليب ومحاكم التفتيش لم تترك طريقة إلا استعملتها **القيافة** :- وهى شيء عربى متداول عبر العصور واشتهر به العرب خاصة البدو والقيافة تنقسم إلى قسمين وهى العرافة وقصى الأثر والعرافة مأخوذه من المعرفة وهى مقدرة فطرية عند البدو وهى منبثقة من علم الفراسة ورأى العراف يعتبر دليلاً غير قابل للمناقشة وتستخدم العرافة فى الإنسان الحى والميت وهى مهمة عند البدو فى حالة فقدان الأطفال ومعروفة فى الخليج كانت هناك مجموعة من العرّافين وقد اشتهرت قبيلة بنى مرة بذلك وكان العرافون يطلق عليهم (قصاصو الآثار المريون) فقد كان البدو إلى وقت قريب لايمتثلون لمسألة العدة بعد وفاة الزوج فكانت المرأة تتزوج مباشرة فكان هناك احتمال للإنجاب فكان للعرافة دور فى هذا الشأن أما عن قصى الأثر هو نوع آخر من القيافة ينطلق من معرفة أثر الشيء وبقاياه وهذا يعبر عن صاحب الآثار ويدل عليه سوءاً كان إنساناً أو حيواناً ويحدد طبيعة الشخص وحالته تلك اللحظة إن كان ذكراً أو أنثى وكذلك يحدد الوقت الذى حدث فيه هذا الأثر سوءاً كان ليلاً أو نهاراً وهناك كان شيء يستعمل فى مصر لكشف الكذب وهو فتح المبذل وهو من طريقتين الأولى احضار طفل وجعله ينظر فى طبق ومن خلال إيحاء الشخص فاتح المنديل يوجه إلى مكان وجود الشخص ليدله على سرقته أو إخفاء شيء أو غير ذلك ويقال إن بعض الأطفال لدخول الجن فيهم يمرضون ويسقطون مغشياً عليهم هناك طريقة أخرى فى مصر تتمثل فى احضار المشتبه فيهم أمام الجميع ويربط مفتاح فى مصحف صغير ويمسك شخصان المفتاح من طرفيه ويجعلونه يلف حتى يقف على شخص ومن يقف عليه هو السارق وهذا الشيء غير

دقيق ومشكوك فيه.

الرؤيا : وهى للصالحين وكانت تنبئ دائماً بالخير للناس وكانت رؤيا الصالحين تستعمل فعلاً لكشف الكذب وما إليه وكانت أيضاً وما تزال الشهادة كدليل بين وتعتبر الدليل الثانى بعد الاعتراف لإثبات الجريمة على المتهم وموقف الإسلام واضح وممتاز لأنه لايقبل شهادة واحدة فقط بل عدد من الشهود والعلم الحديث والدراسات السيكولوجية الحديثة وبالذات المرتبطة بعلم القضايا والمحاكم بينت النقص الموجود فى شهادة العيان أو الشهادة البصرية بالنسبة للشهادة البصرية فلا نستطيع الاعتماد عليها ولا تزال المحاكم حتى فى بعض الدول المتقدمة ترفض قبل التأكد من سيكولوجية الشخص الشاهد وهذا مهم . وهناك طرق علمية للكشف عن ذلك وفى العرف أنه يجب أن يكون الشاهد عاقلاً وذا شأن لتقبل شهادته أما الشهادة السمعية : فهى غير مطمئنة لأن الجرائم وحوادث الاختطاف صارت تعتمد على المكالمات والتليفون ولايمكن ضبط مجرم اعتماداً على صوت محدد فى جهاز لأن الإنسان إذا سمع صوته مسجلاً قد يستغرب أحياناً أن هذا صوته فالاعتماد على الصوت أمر غير دقيق أما على حلف اليمين فما زال له دور هام ومستعمل فى المحاكم على اختلاف الديانات وبالرغم من أن اليمين يتم على كتب سماوية إلا أن الكثير يكذبون وقد يعتقد البعض أن الكذب على أمر بسيط كقطعة أرض أو مبلغ مال يعد كذبة بيضاء وكل ذلك كذب وعليه جزاء أما عن الاعتراف فهو فى حد ذاته نوع من الكشف الكامل لكن فيه محاذير ومنها أن شخصاً قد يعترف للتغطية عن شخص آخر أو ليفديه أو لأخفاء قضية أخرى أخطر أو يتم تحت التهديد والخوف فلذلك يجب أخذ هذه الأمور بعين الاعتبار. هناك أشياء لايستطيع العلم نكرانها لاتوجد فى يديه أدلة لتأكيدها قضية الحاسة السادسة والاستبصار وقضايا أخرى فى روسيا يقولون لو سرق شخص ووجدت ثيابه اضرب الثياب يتألم السارق وفى الوقت الحاضر فتحت الجامعات ملفات حديثه لهذه الأشياء فى مسألة الاستبصار

التنويم المغناطيسي : كانوا فى ألمانيا يسمونه (سماريسم) وقد قالوا أنه فى جميع الحيوانات والإنسان توجد قوة مغناطيسية لها مسارات إذا استطاع شخص ما أن يؤثر عليها يستطيع إذا أن يوحي لها بما تشاء وهذا الأمر علمياً لا دخل له فى المغناطيس بما أن الشخص يدخل فى حالة فيها بعد بسيط عن الواقع فلا ندرى ما نسمى ذلك نوع من الغشوة وهى ليست لها لا علاقة بالنوم وجهاز تخطيط المخ لم يسجل أى حركة نوميه وقد أصدرت الجمعية الطبقة الأمريكية أن التنويم لايؤدى إلى زيادة أكبر فى المعلومات وأنما تحت بعض الظروف قد يتم تذكر بعض المعلومات والانفعالات

وكشف الكذب : نحن نعرف أن الإنسان يتميز عن الحيوان بوجود مراكز عليا عصبيه فى الدماغ وهذه المراكز تتحكم فى تصرفاتنا

وتأمرنا وتنهينا وتقرر وتسيطر على جميع الحركات والنظم العصبية فى جميع أجزاء الجسم ومنها ما يعرف بالجهاز المستقل والأتوماتيكى وهو مكون من شقين شق سمبتاوى وشق فوق السمبتاوى واحد يقول نعم والثانى يقول لاتحصل عنده تغييرات ناتجة عن الانفعال تكون أما ظاهرية سلوكية أو داخلية وفيها يتم إفراز مواد تؤدى إلى سرعة النبض وارتفاع الضغط وتوليد الطاقة الحرارية لازمة لموقف ما وتؤدي إلى زيادة العرق وجفاف الريق وتقليل إفرازات الكلية والعلماء قالوا أننا نستطيع أن نستفيد من هذه الانفعالات فى محاولة للكشف عن الكذب .

بالإضافة إلى ذلك هناك الانفعالات وما يترتب عنها وأغلب الانفعالات الداخلية أو الخارجية هى انفعالات لا إدارية تكشف الكاذب لأن الكاذب لايخطط لكذبه .

شخصية الكاذب : فالكاذب الطبيعى يصعب اكتشافه بينما الكاذب الذى يكذب لأول مرة بالإمكان أن نكشفه أما ما يسمى ببهجة الخداع فهى مظاهر التسرب وهى غالباً ما تحدث عند الاطفال أو جماعات يأخذونها على شكل مزاح زلة اللسان لها دور فى كشف الكذب وعلمياً يقال أن قاموس الكلمات فى مخ الإنسان مصفوف بطريقة شبكة العنكبوت وعندما ينطق الإنسان بكلمة يشغل جزءاً من هذه الشبكة فتتحرك بقية الأجزاء مع بعضها وفى أثناء ذلك تدخل كلمة غريبة فتحدث زلة اللسان ولكن زلة اللسان لايعتمد عليها فى كشف الكذب خاصة عند الجماعات العادية كذلك قد يتسرب شىء ما من أسلوب التوبيخ عندما يتحدث مع آخر بأسلوب عقابى، قد يزل لسانه ويكشف بعض الأشياء وهناك انفعالات مثل الرموزا والايماءات فهى حركات جسميه قد تؤدى إلى اكتشاف شىء ما .

تعبيرات الوجه : هناك أيضاً مفاتيح الوجه فهذه تعتمد على الثقافة قد تؤدي أو تستفز الشخص فيبتسم وهذا أمر يجب الاحتراس منه هناك أيضاً تعابير العين وهى مرآه الشخص كذلك النظر والحملقة عند الاهتمام تدل على إخفاء شىء واتساع حدقة العين تدل على الكذب نتيجة الانفعال، والابتسامات أيضاً تغير لون الوجه خاصة عند الخوف أو الخجل مكشاف الكذب يستعمل فى أمريكا فى المخابرات وأقسام الشرطة والبنوك والمجمعات التجارية .

والمكشاف يساعد أحياناً فى القضايا الصعبة ولكن المحكمة لاتأخذ به فى الدول المتقدمة والآن مع التطور الإلكترونى يمكن التصنت على الناس حتى فى بيوتهم بواسطة أجهزة حديثة وكل ذلك سيكون عاملاً على كشف الكذب .■

متابعات

مقدمة فى المصطلحية (*)

عرض وتقديم د . أحمد إبراهيم الهوارى (**)

فى هذه الإضاءة الكاشفة للكنوز الكامنة بين دفتي هذا الكتاب أحاول أن أقدم للقارىء «مقبلاًت» لفتح شهيته قبل أن يتعاطى من «المأدبة» اللسانية والمصطلحية التي يطرحها الكتاب.

والكتاب- مقدمة في المصطلحية- يعود في الأصل، على نحو ما أشار المترجم في مقدمته، إلى الحلقة الدراسية التي انعقدت في مارس ١٩٨٥ بقسم اللسانيات والدراسات العالمية بجامعة ساري «surrey» بجيلفورد بإنجلترا، وهو صورة منقّحة م برامج أعدت لتمرين المصطلحين، وبدأت في بلاد الشمال عام ١٩٧٨، وفي فنزويلا عام ١٩٨٣، وأشرف على هذه الحلقة الدراسية وقام بالتدريس فيها الأستاذ جنيفر دراسكاو، والأستاذ هربرت بيشت من مدرسة العلوم الاقتصادية وإدارة الأعمال بكوبنهاجن بالدانمارك. وقد صدرت الترجمة العربية عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت سنة ٢٠٠٠ .. والكتاب يقع في (٣٨٤) صفحة.

ويشير المترجم إلى ندرة ما كُتب في حقل المصطلحية- بالمفهوم العلمي الحديث - إذ لم يسبقه في المكتبة الغربية إلا عدد محدود من الكتب مثل كتاب فلبر «دليل المصطلحية» «Helmut Felber (1989) Manual of Terminology».

ما في المكتبة العربية فليس في هذا الحقل ونظرياته إلا كتاب واحد هو: علي القاسمى (١٩٨٥) مقدمة في علم المصطلح، بغداد دائرة الشؤون الثقافية، وبحوث للأنفوترم (مركز المعلومات الدولي للمصطلحية) بفيينا قام بترجمتها د. هليّل. ونشر معظمها في مجلة اللسان العربي.

أهمية الكتاب

وتتركز أهمية الكتاب - وهو يقع في اثني عشر فصلاً- في أنه من الكتب القليلة التي أحاطت بجميع مظاهر المصطلحية: مثل التصور، والعلاقات بين التصورات، والعلاقات القائمة بين المصطلح والتصور،

* مقدمة في المصطلحية: تأليف هربرت بيشت وجنيفر دراسكاو ترجمه وعلق على حواشيه د. محمد حلمي هليل أستاذ المصطلحية والأصوات بكلية الآداب في جامعتي الإسكندرية والكويت.

** أستاذ النقد الأدبي كلية الآداب جامعة الكويت.

وطرق صياغة المصطلح، والتدوين المصطلحى وما يعنيه بالنسبة للمعاجم الأحادية والثنائية والمتعددة اللغات، والتقييس والمعلومات والتوثيق والتدريب المصطلحى.

في استهلال الكتاب نتعرف على التمييز بين لغة الأغراض العامة ولغة الأغراض الخاصة. فلغة الأغراض الخاصة هى ضرب مقَنّن ونمطّ (Codifies) من ضروب اللغة يستعمل لأغراض خاصة وفي سياق حقيقي؛ أي يوظف لإيصالٍ معلومات ذات طابع تخصصي على أي من المستويات: على أكثرها تعقيداً، أي بين الخبراء العارفين، أو على المستوى الأقل تعقيداً، بهدف نشر المعرفة بين المهتمين بالحقل، وتلقينهم أصوله.

أما لغة الأغراض العامة فهي المورد الذي تنهل منه لغات أغراض الحقول الخاصة المتعددة. إنها الركيزة، أي «المعروف» الذي يسمح باستجلاب «المجهول» في شكل عناصر غريبة تنتمي للغة الأغراض الخاصة، ومثالها مصطلحيات «terminologies (ج. مصطلحية) ويعرفها المترجم بأنها: جملة المصطلحات التي تمثل منظومة من التصورات داخل حقل بعينه مثال: مصطلحية علم النفس. العلوم الطبيعية ولغة القانون وغيرها.

وفي ضوء الدراسات اللسانية التقليدية يعرض الكتاب مدى إمكانية الإفادة منها للتفريق بين لغة الأغراض العامة ولغة الأغراض الخاصة.

فعلى المستوى المورفيمي/ الكتابي ليس هناك، من الناحية البنيوية، أي معايير واضحة يمكن استخلاصها للتمييز بين لغة الأغراض العامة ولغة الأغراض الخاصة.

وعلى المستوى التركيبى (syntactic lev-el) ومن وجهة النظر البنيوية، لا توجد تراكيب نحوية في لغة الأغراض الخاصة بلا مقابل لها في لغة الزغراض الخاصة، في حين أن الظواهر النحوية الأخرى يرتبط ورودها بنوعية حقل التخصص، مثال ذلك صيغة المصدر في لغة القضاء في الأسبانية (gervudio juridico) وبند الجملة «sen-tence sentence في لغة القضاء في الإنجليزية حيث تولد الحاجة للدقة وأمن اللبس تركيباً غير مألوف، وذلك عن طريق إدخال محددات المعنى المتأخرة (post modifiers) في مكان ما في الجملة يسمح بالتعبير بكل جلاء عن المعنى الدقيق.

ويشرح د. هليّل المصطلح «post mod-ifiers بأنه مصطلح لساني يستعمل ي بعض الأوصاف النحوية للإشارة إلى كل الوحدات التي تجيء بعد النواة في شبه الجملة (head of phrase) مثال:

The (Cars) in the gorage» فالنواة هنا هي الكلمة (cars) ومحدد المعنى المتأخر هو الكلمات «in the garage.

ويعرض الكتاب للأسلوب في لغة الأغراض الخاصة. فقد طور اللسانيون عدداً من النماذج للتفريق بين الأساليب المختلفة، ويقف أمام نموذج مدرسة براغ : وهي جماعة من اللسانيين ارتبطت في أواخر

العشرينيات بدائرة براغ اللسانية، وقد تأثرت بأفكار اللسانيين السويسريين والروس الذين أكدوا الحاجة، إلى المقاربة الوظيفية في التحليل اللغوي وفي ذلك يتمثل الأثر السويسري. ومن أشهر علمائها Trubetsky، Jakobson

ويعالج نموذج مدرسة براغ المفاهيم الآتية:
* الأسلوب الاتصالي في جوهره (لغة الحياة اليومية، كل جوانبها).
* الأسلوب المهني- البراجماتي (الإرشادات- المعلومات على المستوى الأدنى أو المتوسط للكفاءة المهنية وغيرها).
* الأسلوب العملي- النظري (المعلومات البحثية، المقالات التي يكتبها ذوو الخبرة و التي توجه لذوي الخبرة، أطروحات الدكتوراه وغيرها).

هذه الأساليب وحدها هي التي تختص بها لغة الأغراض الخاصة، أما لغة الأغراض العامة فتضم:
* الأسلوب الجمالي (الأدب، والشعر الغنائي، وغيرهما).

وثمة نماذج أخرى أكثر تفصيلاً، مثالها تقسيم الأساليب الوظيفية الذي طوره اللسانيون السوفييت Vinogradov, Galperin، والعلماء الألمان مثل Wehrlich، الذي يعالج التصنيفات الآتية:-
* أسلوب الوصف.
* أسلوب العرض.
* أسلوب السرد.
* أسلوب النقاش أو المجادلة.
* الأسلوب الإرشادي.

وثمة سؤالان جديران بالدراسة:
١- ما الذي يحدث حين يتم وضع مصطلح جديد؟

أي آلية تنشط لحظة «الصبغ المصطلحي» (termihologization) مثلاً، أي في اللحظة التي تتشرب فيها كلمة معروفة من قَبْلُ معنى جديداً)، وبذا يزيد أو يتسع مداها الدلالي؟

إن وضع المصطلحات الجديدة يحدث بقدر أكبر بكثير مما نظن، لأنه يحدث غالباً دون أن نلاحظه فعلاً، فقد يحدث خلال قيام المترجم بنشاطه المهني.

٢- ما الذي يحدثى لحظة ظهور مصطلحات جديدة؟
* لماذا يتم استيعاب بعضها؟
* لماذا يتم رفض بعضها؟ الإجابة عن هذين السؤالين لها أهمية كبيرة بالنسبة لصياغة المصطلحات الجديدة، ولا سيما داخل مجال التقييس (Standardization).

من السهولة وضع مصطلح جديد غير أنه يلزم بالمثل قبول جماعة لغة الأغراض الخاصة لهذا المصطلح، وإلا فإن المصطلح الذي تم وضعه بل ربما تقييسه أيضاً سيزيد حجم قائمة المرادفات دونما داع، مما يقلل من شفافية (transparency) الاتصال.

التقييس، standardization

إن تقييس اللغة أمر محال، وينبغي أن

يكون واضحاً منذ البداية أن التقييس إنما يشير وبشكل متفرد إلى ضروب لغة الأغراض الخاصة وإلى مصطلحياتها خاصة، فثمة أمثلة للحوارات المقيسة في حقل الطيران، مثلاً، حيث ينبغي للاتصال أن يكون بمنأى عن التأويل الشخصي، كحالة إفساح المجال لهبوط الطائرة. والتقييس في المصطلحية ظاهرة معروفة ومقبولة تسهم في رفع اللّبْس في الاتصال، وغالباً ما تلعب شؤون المال والاقتصاد دورها في ذلك، فقد يجري التقييس بناءً على طلب خاص من قطاع الصناعة، ويشمل هذا النوع من التقييس: المحتوى (التصوّر) والتحقق اللغوي (المصطلح). ولا بد أن نؤكد أن التقييس لا يعني التجمد اللغوي، فالمواصفات (standards) تراجع على نحو منتظم- كل سنتين أو خمس سنوات- وبذا تكفل لنا عملية تحديث فاعلة.

وقد كانت أطروحة الدكتوراه التي نشرها المهندس ويجن فوستر في عام ١٩٣١ عن «التقييس اللغوي الدولي في مجال التقنية الكهربائية» معلماً مهماً في التطور النظري والعملي لعلم المصطلحية. في هذا العمل طرحت ولأول مرة نظرية في المصطلحية. على أن هذا العمل قوبل في بعض الأوساط ولا سيما بين اللسانيين بفتور ملحوظ.

قبل فوستر من الناحية اللغوية نظريات دي سوسير «du saussure»، ومدرسة براغ، كما اعتنق بعد ذلك أفكار «lea weis-gerber»، وسعى نحو تطبيق النظريات اللسانية على اللغة التقنية وتطويعها لتتلاءم مع خصائص لغة الأغراض الخاصة، وبفضل كفاءته في حقل التخصص واللسانيات كان قادراً على أن يجمع بين العنصرين الرئيسيين للمصطلحية (المعرفة المتخصصة والمعرفة اللسانية) في نسق واحد، ذلك النسق الذي إذا أمعنا في تدقيقه تبين لنا احتواؤه على عناصر أخرى كالعناصر الفلسفية، ولم يكن لدى ناقدي فوستر، أويجن (Eugen wuster) من اللسانيين ما يتمتع به من كفاءة مزدوجة؛ لذلك كان حتماً عليهم أن يقيّموا نظرية فوستر من منطلق معايير استقوها من مجال لغة الأغراض العامة.

وفي عام ١٩٣٥ تُرجم عمل فوستر إلى الروسية فلاقى كل ترحاب في الاتحاد السوفييتي، وكان مصدر إلهام لكثير من المصطلحيين الروس أمثال «Lotte»، ولحركة تعرف اليوم بالمدرسة الروسية أو مدرسة موسكو.

النظرية العامة للمصطلحية

(General Theorsy of Terminology)

ويرصد المؤلفان تطور المصطلحية. إذ شهدت اللسانيات الأوروبية تطورات شملت مظاهر جديدة لم يسبق لها أن قامت بدور رئيسي، كما تزايد الاهتمام بلغة الأغراض الخاصة، وقد أدى هذان الأمران إلى نوع من التقارب والتعاون بين اللسانيات والمصطلحية.

واليوم تعد لغة الأغراض الخاصة والمصطلحية، بوصفها جزءاً أساسياً منها، من حقول البحث المعترف بها في مجال اللسانيات التطبيقية، كما أن التفاعل بين المعارف على اختلاف أنواعها غدا ضرورة ملموسة، وينعكس ذلك أيضاً في العناصر العديدة التى تتألف منها النظرية العامة للمصطلحية؛ ففي أعماله المتأخرة وضع فوستر نفسه المصطلحية في الحيّز الذي تتاخم فيه اللسانيات حدود المعارف الأخرى.

هذا الموقف- فيما يرى المؤلفان- يعني أننا لا ينبغي أن نعدّ المصطلحية علماً بحتاً بالمعنى القديم.

تدوين المصطلحية (Terminolography)

من أجل تحقيق التواصل المهني- على نحو ما يرى المؤلفان- أنه يصبح من اللازم أن يظل التطابق بين التصور والمصطلح ثابتاص حتى ولوقت محدود، ويتحقق هذا عادة من الوجهة العملية بإعمال الذاكرة وبالاستعمال اليومي لوسائل التعبير اللغوي من ناحية، والتمثيل في المعاجم التي تعكس الوضع التزامني الجاري «synchronic» من ناحية أخرى، والمعجم التزامني- على نحو ما يشرح المترجم في تعليقه- هو المعجم الذي يعنى بالاستعمال اللغوي في فتر ةزمنية معينة أي أنه معجم مرحلي لا تاريخي.

وتعد الوسيلة الثانية أكثر مدعاة للثقة؛ لأنها تنأى عن التأثير الذاتي للفرد، وتعكس استعمال قاعدة عريضة من الناس، فتسجيل المطابقة بين التصور والمصطلح في لحظة بعينها هو أحد أهداف المعجم.

وتعرف هذه الظاهرة في الألمانية بـ«zustand IST» (الوضع الراهن). وتصدق على كل من معاجم لغة الأغراض العامة ومعاجم لغة الأغراض الخاصة أو «المعاجم الخاصة» (special dictionaries).

والهدف الثاني الذي يمكن وصفه بالتعليمي، هو الشروع في مرحلة مستقبلية مبتغاة وهي انتظامية اللغة (regulation)، أو ما يعرف في الألمانية بـ«SOLL-Zustand» (الوضع المرجو). ويطلق المؤلفان على هذا الوضع، مصطلح «المعجم المعياري»، «hormative dictionary» الذي يضم مصطلحات فنيّة (مواصفات Standards).

وبالنسبة لكل المعاجم يمكن القول:

١- إن المعلومات التي تضمها تنظم على شكل وحدات أو مداخل معجمية (dictionary entries).

٢- إنها تعرض ترتيباً معيناً، وعادة ما يكون الترتيب ألفبائياً.

ترتيب مداخل المعجم:

ثمة فارق بين الترتيب المنظومي (systematic) والترتيب الألفبائي (alphabetical) لمداخل المعجم.

الترتيب الألفبائي:

مادامت الكلمة أو المصطلح محور البحث اللساني وبخاصة البحث المعجمي، فستظل الألفباء وسيلة صالحة لترتيب مداخل المعجم، إلا أنه بمجرد تبني وجهة نظر أخرى- ويصدق هذا بوجه خاص على لغة الأغراض الخاصة- فإن التصور وعلاقاته داخل إطار القائمة التصورية «conception in-ventory» لحقل موضوعي معين يكتسب أهمية كبيرة في تحديد درجة التكافؤ مثلاً، وتصنيف العلاقات التصورية وغيرها.

هذا التحول في وجهة النظر له صداه في المعجمية والتدوين المصطلحي، إذ أن الترتيب الألفبائي يقْصر عن الوفاء ببعض الحاجات ومنها الترتيب المنظومي «systematic or-ganization».

ولا يعني هذا أن الترتيب الألفبائي عديم الفائدة تماماً، فلو غضضنا الطرف عن لغة الأغراض العامة، ولو إلى حين، لوجدنا أن أغلب المعاني الخاصة لا تزال ترتب ترتيباً ألفبائياً. والبحث في هذا النوع من المعاجم يستغرق وقتاً أقل منه في المعاجم المرتّبة ترتيباً منظومياً «systematically or-dered»؛ حيث يلزم القيام بعمليتين: البحث عن المفردة «item» في الكشاف الألفبائي «alphabetical index» أولاً، ثم في القسم المنظومي بعد ذلك ثانياً.

غير أن العيب الأساسي في النظام الألفبائي يكمن في الترتيب والتحكمي، للتصورات؛ لأن الألفباء تحول دون التمثيل التصويري المترابط «conceptually co-herent representation». فلا يمكن الإفصاح عن العلاقات بين التصورات مع أنها هي التي تشكل المحور الذي تدور حوله عملية الفهم والتقويم.

ويدعِي المعجميون وناشرو المعاجم أن الرموز المعجمية «lexicographical sym-bols» يمكن أن تعوض هذا النقص، لكن المؤلفين لم يعثرا على معجم خاص ذي ترتيب ألفبائي نجح بفضل الرموز المعجمية في أن يعطينا فكرة شامل وافية عن الترابط التصوري «conceptual coherehce» للحقل الموضوعي، وحتى لو فرضنا جدلاً أن هذا ممكن الحدوث- فكم مرة يلزمنا البحث في هذا المعجم حتى يتسنّى تعيين حدود تصور ما بشكل مرض، ووضعه مكانه الصحيح بالنسبة للتصورات ذات الصلة؟ إن الرجوع إلى المعجم مرتين لن يكون كافياً بالتأكيد، ويحملنا هذا الأمر على الشك في أن يكون المعجم ذو الترتيب المنظومي سهل الاستعمال كما يلوح لأول وهلة.

ثمة وجه سلبي آخر للترتيب الألغبائي يتضح حتى إبان مرحلة التصنيف فمهما كان إخلاص المعجمي لعمله فلن يفلح في إرساء أساسي يعوّل عليه عند التقويم الدقيق لترابط القائمة التصورية والتعريفات مثلاً.

ومن العسير حقاً التحقق مما إذا كان الحقل الموضوعي الخاص المراد إعداده قد تميز فعلاً بشمولية الاحتواء، وفي الحالات التي

يفضل فيها الترتيب الألفبائي لسبب معين فإن تصنيف المعجم ينبغي أن يتم على أساس من منظومات التصورات حتى لتلافي الأخطاء السابق ذكرها.

ويتبع ذلك الترتيب الألفبائي الذي يمكن أداؤه اليوم بالاستعانة بالحاسب الآلي، وهذا يمثل عادةً المرحلة الأخيرة من العمل، وهذا المنهج لا يتَّبع في أغلب الأحوال، لأن الإعداد المنظومي لمصطلحية من المصطلحيات، والحق يقال، يستنزف الوقت والموارد، ويقتضي في كل الحالات مشاركة المصطلحيين المدربين.

الترتيب المنظومى
systematic ordering

التصور هو نواة المدخل في المعجم ذي الترتيب المنظومي، وموقعه في منظومة التصورات هو الذي يحكم الترتيب التسلسلي للمداخل.

والمعجمي ملزم في المراحل المبكرة من عمله أن يخطط المنظومة التصورية الأولية، وعليه أن يراجع المعايير التي يتم على هداها التقسيم الجزئي، بل ربما وجب عليه أن يعدل من حدود مشروعه. وربما اقتضت المنظومةَ الأولية في أثناء العمل التصحيح والتعديل والتوسع أو التقسيم الجزئي، وبعبارة أخرى، ففي تعريف أو وصف التصورات من حيث علاقات بعضها ببعض، تتضح الفراغات والفجوات (التصورات المحذوفة أو المنسية)، ويتأكد الترادف ويثبت بطلان ما اعتُقد في ترادفه بادئ الأمر، حتى لو تعارض هذا مع ما أقرّته أجيال سابقة من المعاجم. وبفضل المنظومة والتعريف و/ أو الإيضاح الذي لا محيد عنه يمكن أن نتلافى هذه الأخطاء، وأن يطمئنَّ المعجميَّ إلى أنه لم يضمن عمله تصورات لا تنتمي للقائمة التصورية للحقل الموضوعي الخاص.

وبالإضافة إلى مزايا الإعداد المنظومي بالنسبة للمعجميّ، فالترتيب المنظومي للمعجم نفسه ذو نفع كبير للمترجم وللطالب بصفة خاصة، وهو الذي يسهل اختيار المصطلح المناسب- في أعمال الترجمة مثلاً- وذلك بتمكين المستعمل للمعجم من فهم الترابط التصوري، أي أن المنظومة لا شك لها قيمة تعليمية. ووجهة النظر هذه في نظر المؤلفين- يتم استثمارها استثماراً كافياً في تدريس لغة الأهداف الخاصة. فلم يعد المصطلح يعيش في خواء دلالي بل في إطار سياقي «منظومي»، وبهذا يصبح المترجم في مأمن من أن يضلَّ طريقه في البيئة التصورية المحيطةَ بالتصور المراد ترجمته.

بنوك البيانات المصطلحية
(Terminological Data Banks)

الحديث عن التدوين المصطلحي Terminograpby ذي الطابع التقليدي يستدعي ذكر شيء عن التدوين المصطلحي الحديث، أي: التدوين المصطلحي بمساعدة

الحاسب الآلي؛ لأن بنك البيانات المصطلحية هو في الواقع الأداة التي فتحت آفاقاً جديدة للمعجمية والتدوين المصطلحي، ووسّعت من حدود هذين التخصصين.

بدأ تطور بنوك المصطلحات (Term Banks) في الستينيات، واشتد عودها لتصبح اليوم فرعاً هاماً من فروع التدوين المصطلحي، ويتحكم في هذا التطوير عامة عاملان:

الأول: هو المظهر التقني ا لبَحْث؛ فبفضل المعدات (hard ware) والبرامجيات (Soft ware) خطت المعالجة الإلكترونية للبيانات خطوات جبارة.

والثاني: هو نظرية المصطلحية التي أحرزت بدورها نجاحاً، وهذان التطوران المتلازمان سارا في خطّيْن متوازيين لا ينفصمان.

وثمة عامل آخر يتمثل في الترجمة الآلية. فالترجمة الآلية- إذا ما ذللت الصعاب التقنية واللغوية.. ستكون في حاجة إلى قوائم هائلة من الكلمات (المصطلحات أساساً) حتى تؤتي النتائج الطيبة، وبعبارة أخرى؛ فبنوك المصطلحات ينبغي أن ينظر إليها من هذه الوجهة. لقد ظلت الترجمة الآلية في حالة ركود، إلا أن هذا الاتجاه السلبي قد تبدل الآن.

تلك كانت أبرز قضايا المصطلحية التي يتيسر إلقاء الضوء عليها، إلا لا بد من معايشة القضايا التي بين دفتي الكتاب. ولاكتمال الفائدة فقد حرص المترجم على أن يلحق ترجمته مسرد بالمصطلحات (إنجليزي- عربي) حيث اجتهد في إيجاد مقابل عربي للمصطلح الإنجليزي.

***

لقد حاولت أن أقدم قطوفاً من ترجمة كتاب «مقدمة في المصطلحية» ليتعرف القارىء على أهمية القضايا التي يفجرها الكتاب من ناحية؛ وليلمس إحكام المترجم لأسرار اللغتين من ناحية أخرى، وعلى الرغم من اعتناقه الأصل اعتناقاً بحيث أنه قاسي- أو كاد- مع النص- فقد بدا- في أحيان قليلة- تعبيره عن الكلمة الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية لكلمتين أو ثلاث مخافة أن يزيغ المعنى بتمامه، وهنا يكون أقرب إلى الترجمة الشارحة.

وهو إلى جانب ذلك يحسن استعمال اللفظ الوافي على إنجازه. ومن آيات اقتدار المترجم أنك تقرأ النص ولا تكاد تشعر أنك تقرأ نصاً مترجماً، وتلك اية على وعي المترجم أن لكل لغة عبقها، وأريجها، وأسرارها، فهو ليس من الدخلاء الذين يستعملون الألفاظ ولا يعرفون موقعها، أو يعجبهم الاتساع ويجهلون مقداره. إننا هنا إزاء نص مترجم يستدعي إحياء تقاليد الرواد من المترجمين المبدعين من أمثال إسماعيل مظهر، ومحمد بدران، ودريني خشبة، والمازني.. نص أمتعنا باسترواح الزمن الجميل. وتلك آية البلاغة؛ حين تكون الترجمة إبداعاً بقدر ما يكون الإبداع ترجمة.■

متابعات

المرأة وصناعة الإعلان

دومينيك ساتراناتي

ترجمة : د . حسن ناظم (*)

إن الحقل الأساسي من حقول الثقافة الشعبية الذى لفت انتباه المعنيين بالنقد النسوي كان صناعة الإعلان وتمثيله للمرأة. تقول باير بهذا الصدد: «منذ البداية، استجابت حركة المرأة، بشكل انتقادي غاضب، إلى ما سمي، على نحو متهتك، بـ«النزعة الجنسية والإعلام». كانت الإعلانات هدفاً مقدَماً وواضحاً، وقد كرست بتي فريدان جزءاً كبيراً من كتابها «المعتقد الأنثوي لتحليل مضموني للمجلات المتخصصة بشؤون المرأة، ولنقد الإعلان وتقنيات السوق».

ولقد كان هناك تحليل نقدي عن قوالب الجنوسة. وكما لاحظت داير: «إن تحليل الإعلانات يوحي بأن الجنوسة تصور، على نحو وتيري، طبقاً للقوالب الثقافية التقليدية: إذ تبدو المرأة فيها كشيء بالغ الأنوثة، كـ«موضوع جنسي»، كربة بيت، كأم؛ أما الرجال فهم في وضع أصحاب السلطة والهيمنة على النساء».

يمكننا أن نستجلي المسألة الأساسية هنا بالنظر إلى دراسات معينة تناولت تمثيل المرأة في الإعلان. ولقد نوهت داير بدراسة أنجزت في العام ١٩٨١ تناولت بالفحص ١٧٠ إعلاناً تليفزيونياً مختلفاً. توصلت الدراسة إلى النتيجة الآتية:

«إن ٦٦٪ من الصور الأساسية في الإعلانات الاقتصادية... كانت لرجال أو تنفذ بأصوات رجال. وفي جميع الإعلانات يصور الرجال كأشخاص أحرار، بينما تؤطر النساء داخل صورة التابع. فالرجال يصورون، عادة، كـ«أصحاب معرفة وسلطة»، فالرجل موضوعي وحسن الاطلاع على السلعة؛ أما الإناث فيظهرن كمستهلكات للسلع. وفيما يتعلق بالصور البيتية، فإن ٧٣٪ منها كانت لنساء، أما فيما يتعلق بالأشخاص الذين لا يبدون رأياً بالسلعة، فإن النساء تشكل نسبة ٦٣٪ منهم.... وقد استخدم صوت الرجل في الإعلانات التليفزيونية عن منتجات تخصّ الجسم بنسبة ٩٤٪، وبنسبة ٨٣٪ عن منتجات تخصّ المنزل، وبنسبة ٨٠٪ عن منتجات تخصّ الطعام. تؤكد هذه الصور التحليلات المضمونية المشابهة للإعلانات في التليفزيون الأميركي.... إذ يصوّر التليفزيون التجاري بوضوح قوالب

---

* قاص وناقد أكاديمى مصرى.

ذات وظيفة جنسية، وطبقاً لبعض الباحثين، فإن الإلحاح في كشف مثل هذه القوالب يجب أن يوثر في طبيعة المعرفة بالقوالب ذات الوظيفة الجنسية. ويوحي البحث البريطانى أن الإعلانات ليست دقيقة في نقل الطبيعة الحقيقية للوظائف الجنسية. وفي العام ١٩٧٨، على سبيل المثال، كان ٤١ ٪ من الأجراء في المملكة المتحدة من النساء. وفي نموذج الإعلانات البريطانية تشكلّ المرأة نسبة ١٣ ٪ من شخصيات الإعلان من جهة تصويرهنّ كمستهلكات.

من هنا تستنتج داير ما يلي: «إن معاملة النساء في الإعلانات يوازي ما سمّاه باحث أميركي بـ(إلغاء) المرأة. بتعبير آخر، تعكس الإعلانات القيم الاجتماعية المهيمنة؛ فالمرأة غير مهمة إلاّ في البيت، والرجال هم الذين لديهم المعرفة الأفضل كما يوحي بذلك صوت الرجل على شاشة التلفاز حين يتكلم عن منتجات تستخدمها النساء».

بوسعنا أن نقارن هذه النتائج بأحدث دراسة توصلت إلى نتائج مشابهة. إنها دراسة تحليل مضموني للقولبة الجنسية في صناعة الإعلان في التليفزيون البريطانى، وهي مبنية على نموذج ٥٠٠ إعلان تليفزيوني، وقد أنجزت هذه الدراسة سنة ١٩٩٠. وتميل هذه الدراسة إلى أن تبيّن اطراد القولبة التي رأيناها. فقد كان عدد الرجال ضعف عدد النساء في الإعلانات؛ إذ أن ٨٩٪ من الإعلانات تستخدم أصوات الرجال، حتى إذا كان الإعلان نفسه يمثّل شؤون النساء على نحو واضح؛ والنساء اللواتي يصوَّرن في الإعلانات يظهرن عادة أكثر شباباً وإثارة من الرجال؛ إذ أن ٥٠ ٪ من النساء تتراوح أعمارهنّ بين ٢١ و٥٠ سنة مقارنة بـ٣٠ ٪ من الرجال، بينما ٢٥ ٪ من النساء كنت أعمارهنّ تربو على ٣٠ سنة مقارنة بـ٧٥ ٪ من الرجال. وقد ظهرت النساء في أعمال منزلية بنسبة ٧ ٪ فقط، وضعف هذه النسبة مالت إلى إظهار النساء وهنّ يعملن في الغسل والتنظيف مقارنة بالرجال. وظهر الرجال أكثر ميلاً إلى العمل المطبخي من النساء– ٣٢ ٪ مقابل ٢٤ ٪– ولكن، كان الطبخ، في هذه الحالات، من أجل مناسبة خاصة تقتضي براعة في فن الطبخ، ولم يصور الأمر كعمل منزلي حسب. وبنسبة ٣١ ٪ من الحالات التي يظهر فيها الرجال يؤدون أعمالاً منزلية، بدوا يؤدون هذه الأعمال خدمة لأصدقائهم، ولكن عندما تعلق الأمر بالنساء، فقد ظهرن وهن يؤدين الأعمال المنزلية خدمة للعائلة؛ لأزواجهن أو لأنفسهن. أخيراً، بلغت نسبة النساء اللواتي صورن كمتزوجات أو كنساء تعرض عليهن إغواءات جنسية، بلغت الضعف مقارنة بالرجال.

لقد ارتبطت بهذا المنظور الخاص، مع استخدام التحليل المضموني كمنهج في البحث، كاتبات في حقل النقد النسوي، فصار هناك ما يدعى بالنقد النسوي التحرري. وهذا النمط من النقد النسوي جاء ليعنى بالطريقة التي يتقولب بها دور الجنس في الإعلام. يرى النقد النسوي التحرري أن من وظائف

الجنس جعل الناس ذوي طبائع اجتماعية. وهو يوضح هذه الحالة عبر تحليلات مضمونية، كما أنه يتطلب تمثيلات واقعية للمرأة في الثقافة الشعبية، واستعمالاً أكبر للمناسبات التي تخص المرأة في صناعة الإعلام. وقد وصف فان زونين النقد النسوي التحرري بما يأتي: «في خطاب النقد النسوي التحرري، يسبب التحيز اللاعقلاني وقولبة الوظائف الطبيعية للنساء كزوجات وأمهات حالة اللامساواة بالنسبة للمرأة في المجتمع. بيد أنه يجب أن تطبق مبادىء الحرية والمساواة على المرأة أيضاً. لقد أصبحت الناقدات النسويات ناقدات لهذا المقترب، بينما لم يتغافلن عن الفوائد التي قدمها مثل هذا المقترب. وبدا أن هناك ثلاثة أسباب تفسر تفكير بعض مدارس النقد النسوي في الابتعاد عن هذا الوضع: الأول عدم كفاية التحليل المضموني، والثاني الإغفال النسبي للبنى الاقتصادية والسياسية والثقاية، والثالث غياب النظريات التفسيرية التي يمكن أن تعلل تقولب الوظائف الجنسية. وبالنتيجة، تحولت الناقدات النسويات إلى نظريات من قبيل السيمياء، والبنيوية، والماركسية، والتحليل النفسي، فضلاً عن النظريات التي تعالج النظام الأبوي.

بوسعنا أن نوضح هذه التطورات بالبقاء مع مثال صناعةالإعلانات. إن أحد أهم التغيرات التي لوحظت في هذا الميدان كان التغير الذي يتعلق بإدراج مطالب «النقادة النسوية» و«سياسة تحرر المرأة» في الإعلان نفسه. وقد كان هذا أمراً لا يمكن أن يوضحه بكفاءة النقد النسوي التحرري المزود بمنهجية التحليل المضموني وبسياسة المساواة. لاحظت داير هذا التيار، إذ رأت أن الإعلانات تعنى بالنقد كطريقة وقائية، تقول:

«إن بعض صانعي الإعلانات- الواعين باعتراضات حركة النقد النسوي على الصور التقليدية للنساء في الإعلانات- أدرجوا النقد في إعلاناتهم، والعديد منهم يقدم الآن بديلاً عن النساء الباردات والمحترفات والمتحررات.... وبعض وسائل الإعلام تحاول أن تتكيف مع المواقف الجديدة في حملاتها الإعلامية، وغالباً ما تساوي التحرر بالجنس العدواني الجنس المستعبد».

وبالطريقة نفسها، بينت جيل أن الإعلان الذي يستخدم المطالب التي تبديها حركة ا لنقد النسوي- لا سيما في حملات الإجهاض (حق المرأة في الاختيار)- يجب أن يكون «نسوياً» على أساس مقترب غير نظري يعتمد على التحليل المضموني. فهي ترى أن الإعلان ما زال يستخدم في العمق مفهوماً جنسياً يمثل دور المرأة، تقول:

«إن لغة الإعلان متسلطة وقاسية. والتحليل المضموني التقليدي يسجل هذه الملاحظة، ولنلاحظ كلمات من قبيل: الحقوق، الاختيار، الحرية، التعبير عن نفسها، من دون قيود. إن أي باحث في النقد النسوي يستخدم تحليل المضمون ربما يستنتج أن ما سبق هو إعلان يؤيد أفكار النقد النسوي، إعلان يجسّد صورة إيجابية للمرأة. وبأي

حال، قد يؤوِّل الإعلان بشكل مختلف تماماً من طرف شخص يستخدم منهجاً في التحليل يمارس التأويل على نطاق واسع. وإذا نظرنا إلى النصّ يمكننا أن نرى أن حقّ المرأة في الاختيار، في هذا الإعلان، محدَّدِ بخيارات تخصّ أسلوبها الفردي الذي يختزل إلى اختيارما تستهلكه. وهنا يتغيّر معنى الشعار: فما كانٍ منِ حيثِ الجوهر مطلباً سياسياً جميعاً يختزل إلى مطلب شخصي فردي. هذا التحوّل في المعنى قلب فكرة النقد النسوي على رأسها، الفكرة التي مفادها أن المطلب الشخصي هو المطلب السياسي، وذلك باختزال الخيارات السياسية إلي الخيارات الشخصية.... إن الفحص الضافي للغة المستخدمة في الإعلانات، وطرق بناء الرسالة فيها، تفضي بنا إلى الاعتقاد بِأنها مثال على إدراج الصور النسوية التي تستخدم بطريقة تفرّغها من معناها التقدّمي، .■

متابعات

«عبدالله العتيبي شاعر الاستبطان النفسي

د . كمال نشات (*)

إذا كان (المعجم الشعري) وهو الألفاظ التي يتكرر دورانها في شعر الشاعر مصباحاً يلقي الضوء على نواحي نفسية معينة، فإن ما دعوت إليه من استعمال مصطلح جديد اقترحته هو (المعجم النفسي)، في مجلة العربي (عدد مايو ١٩٨٩)، يتحقق في شعر الشاعر الكويتي الراحل عبدالله العتيبي، و(المعجم النفسي) يضم الصور المتكاملة التي تشكل جزءاً من معمار القصيدة، وتتكرر بمدلولها النفسي في أغلب شعر الشاعر.

فإذا بدأنا بمعجمه الشعري الخاص، وجدنا (الماء) الذي هو مصدر الحياة عند سكان الصحراء من الأجداد المدركين لقيمته، حتى أصبح الدعاء بالسقيا أهم دعاء، كثير الظهور في شعره، لا بلفظه، ولكن في الصور المشتقة منه، كالغيم والنهر، فالغيم والنهر كلفظين يتكرران كثيراً، يندرجان تحت (المعجم الشعري)، والصور التي يتركزان فيها تندرج تحت (المعجم النفسي)، وتتفق دلالات المعجمين فيما تشيران إليه من حقائق نفسية. فنحن نرى في ديوانه (مزار الحلم) لفظة (الغيم) والصور المعتمدة في تكوينها عليها، كثيرة الدوران، وقد حصرتها فيما يأتي: (لك الغيم في مقلتي دمعة ص٢١- وسد مراياك غيم الحنين ص٢٥- وأفقنا ما زال مهوى الغيوم ص ٣١- قدر أن تكون كالغيم يهمي في الصحاري وفي الرياض الجميلة ص ٧٤- أريده غيمة بالحب مثقلة إذا دعاها ربيع أمطرت عبقاً ص ٨١- أحسك في جفاف قلبي غيماً في الضلوع هماً ص ٩٦- فانسكبي يا غيمة العطر ص ١٧٦).

ويأخذ (الماء) شكل (النهر) هذه المرة: (من يسكب النهر في قطرتين ص٢٢- ولا أنكر التمر نهرا سقاه ص ٢٥- ستلقى ضلوع المحبين نهراً ص ٢٦- من ضيّع الموجة عن نهرها ص ٣٠- وظامئون وفينا النهر والمطر ص ٣٨- وقد كانت القدس نهراً من النور ص ٥٥- واهب النهر روحه واندفاقه ص ٨٧- من حار بين السراب وماء النهر يتعب ص ٤٨- وتضيع الأنهار من ضفتيها ص ١١٥ ..).

إن (الماء) كعنصر له خلفيته في لا وعي الشاعر يفرض حضوره الخاص، سواء ذكر بلفظه، أو ذكر في شكل من أشكاله مثل (الغيم) أو (النهر)، كما رأينا في النماذج التي ذكرناها.

---

* باحث مصرى

إن لفظة (النهر) التي من الممكن عند شاعر آخر أن تذكر عن طريق تداعي المعاني حين يتحدث عن الزهر والطير، أو البساتين والرياض.. سنرى كيف تفرض نفسها على شاعرنا حتى في سياق الموضوع السياسي القومي: «وقد كان القدس نهراً من النور». ذلك حين يتحدث عن القدس، وموضوع الحديث عن القدس بعيد عما يلفت نظر الشاعر إلى لفظة (النهر).. فما للقدس وذكر الأنهار؟ ولكن شاعرنا مسكون بالماء وصور الماء المختلفة، والماء في التراث الإنساني المركون في اللاوعي الجماعي له خلفيته وصوره وشعائره عند كل إنسان، وعند عبدالله العتيبي القدر الشائع في كل نفس، ولكن تكوينه السيكولوجي المنتمي إلى الصحراء الدال على أصالة عروبته، أكد هذا الوجود في اللاوعي، من هنا كان (الماء) والصور المشتقة منه العنصر المهم الطافي فوق سطح كل الذي يحتويه لا وعي الشاعر، ومن هنا أيضاً كانت هذه الصور له ولمشتقاته هي الأكثر دوراناً في شعره كما مر بنا، فالماء منذ عصور موغلة في القدم رمز الحياة، وسبيل الطهارة (الاغتسال في الأنهار المقدسة في الهند- التعميد المسيحي- الوضوء الإسلامي- الاغتسال به للتطهير).

وفي القرآن الكريم قوله عز وجل (وأخرجنا من الماء كل شيء حي..) فكانت القدس نهراً وإن كان من النور. وإذا كان (الماء)- وهو عنصر مهم من عناصر الطبيعة الحية- مرتبطاً بالنماء والخصب والازدهار، فهو مرتبط بالمرأة كذلك، فالملاحظ أن الجوهر الأنثوي للآلهة القديمة قد اختلفت رموزه ولكنه ظل متين الصلة بصور الطبيعة، ومنذ الديانات المتقدمة، كانت الربة (إيزيس) تثير انطباعات وإيحاءات ترتبط بتعاقب الفصول، والخصب، والنماء أما دموعها فكانت مصدراً لزيادة ماء نهر النيل، الذي يفيض فيمنح الأرض الخصب والخير. وفي أساطير ما بين النهرين اكتسبت الأرض دلالة أنثوية، وظلت العلاقة بين المرأة والأرض الخصبة التي تنجب مثلها، شديدة الصلة (راجع صوراً عديدة من السلوك عند الفلاحين ترتبط بالصلة بين المرأة والأرض في كتاب (الغصن الذهبي) لفريزر..).

لقد ترسبت هذه البذور الأسطورية في اللاشعور الجماعي للجنس البشري، وهي تنبثق هنا وهناك في أعمال الفنانين رابطة بين الماء والنماء والخصب والأرض التي تشبه المرأة في الإنجاب.

ولصدق شاعرية عبدالله العتيبي، طفا هذا الجزء الكامن في لاشعوره الجماعي فكان تحت سن قلمه.

وقد أكده وقوّاه انتماؤه العربي الصحراوي الواغل في القدم، هذا الانتماء الذي يكاد يحمل للماء قداسة، لأنه سبب الحياة في كل مكان، وهو سببها الأكثر أهمية بالنسبة إلى سكان الصحراوات، ولعل هذا هو التقليل الصحيح لظهور (الماء) والصور المشتقة منه في شعره، وتؤكد هذا التقليل كثرة ذكر الصور المرتبطة به كما مر بنا في النماذج التي

ذكرناها والنماذج التالية المتصلة بالسقيا والخصب والازدهار والنماء.
تابع معي هذا الحشد من الصور التي لا تأتي الواحدة منها في قصيدة ثم لا يعود الشاعر إليها ولا إلى مثلها بعد ذلك وهي صور مقتبسة من ديوان واحد كثيرة العدد إلى الحد الذي يؤكد كل ما ذهبنا إليه من رأي في تحليل شاعرية عبدالله العتيبي، أقول تابع معي هذا الحشد من الصور التي تشكل فيها ما يرتبط بالماء:
(لأنك كالأرض تعطي و(كالديم) لا يحسن الادعاء ص ١٢٣- ولا أنكر التمر نهراً سقاه ص ٢٥- ستلقي ضلوع المحبين نهراً بزهر المنى أينعت ضفتاه ص ٢٦- وأرضنا موعودة بالحيا تفرش للأمطار أحلى البطاح ص ٣١- زرع المنى بعيونهم وبموسم الإخصاب جدب يبست غصون الأمنيات بلحظة وانسل ثعلب ص ٤٧- لقتادة تنبت هنا وعروقها في البعد تشرب ص ٤٩- لا تدع للجفاف وردة قلب رقرق الحب حولها سلسبيله ص ٧٣- لا أفهم الحب إلا أنه مطر يحيي الجذور ويروي الغصن والورقا ص ٨٢- إلى سماء لقاء تمطر الألقا ص ٨٢- تخضرّ سوقاً ص ١١١- لأنك كالغيث تعطى وتمضي ص ١٢٣- كما يجدد خصب الأرض إرعاد ص١٤٠- هيهات يورق في نسيانها الشجر ص ١٦٧- بنا ارتعاش الجذور الخضر يحرقها شوق يجدده في نأيهامطر ص ١٦٩ ...).
إلى هذا الحد يلعب (الماء) وما يرتبط به من خصب وجدب واخضرار ونماء وحياة دوره الفني في شعر عبدالله العتيبي، وكل الصور التي تؤيد ذلك مأخوذة من ديوان واحد، وميزة الشاعرية الحقة هنا وتفردها، هو أن (الماء) هو الجذع التي تفرعت منه كل هذه الفروع، وكل فرع لا يشبه الآخر، وفي ذلك دليل على ثراء الشاعرية، وقدرتها على الابتكار وإن كان النبع واحداً.
إن شاعرية العتيبى تنهل من أعماق نفسه اللاواعية، وهنا يصبح الشعر ترجمة صادقة عن أعماق إنسان، لا شقشقة لسان، ولا انثيالاً لفظياً فارغاً كهذا الطوفان من الغذاء الذي يحاصرنا في كل مجلة وجريدة.
نحن أمام شاعر أصيل، ينتمي إلى بيئة خاصة ارتكزت بالوراثة في أعماق أعماقه وإن لم يعش تفاصيلها، فهو ابن المدينة، ولكنه في نفس الوقت ابن ماضيه القومي والبيئي، وصور التجربة الصحراوية تسكن لاوعيه الجماعي، فإذا به- دون أن يدري- يمنح منها صادقاً فتكسبه الأصالة لوناً يتفرد به بين معاصريه من الشعراء. إنه التراث الماضي المتيقظ في وجدان شاعرنا يرفده عبر عمق الزمن العربي، مما يؤكد أصالة الانتماء العرقي والبيئي، وقد ساعدته على الظهور ثقافته العربية، فها هو يستلهم قصيدة الأعشى في حرب ذى قار، فيبدأ القصيدة ببيت للأعشى رابطاً بين ماض وحاضر، فإذا به ربط تذكري وجداني بين حربين شارك فيهما العرب قديماً وحديثاً، وهو يدير الأبيات في جو عربي خالص تفرضه المناسبة، ويفرضه الفخر بماضي الأجداد:

«كانت وصاة وحاجات لنا كفف
لو أن صحبك إذ ناديتهم وقفوا
أو أن صحبك قد هزوا مواجعهم
وكلما عصفت ريح بهم عصفوا
حتى اشرأبت بنا الأيام واعتصبت
بنا الليالي وسار الحق ينتصف
وصالحتنا الرزايا عندما علمت
بأننا من حياض الموت نغترف
نهوى الحياة ربيعاً بيد أن بنا
طبع الكواسر حين الحق يختطف
بنا منابع حب لو ترقرقها
جداولاً لجميع الناس لارتشفوا

من هنا تحركت القصيدة داخل المناخ الثقافي العربي الذي ينتمي إليه الشاعر، دون أن تخرج إلى أجواء مستوردة، غريبة، وشاذة تستعلن بالانغلاق والركاكة، والتلفيق، والكذب الشعوري، وادعاء التجديد، فهي شعر عربي، كتب لجمهور عربي، أحسه لأنه اعتمد على حس عربي، مبتعداً عن رطانة موالي القرن العشرين..!

ولمّا كان العتيبي كويتياً يجمع بين البر (الصحراء) وبين (البحر)، ولما كان أجداده قد اقتنصوا رزقهم من الصيد، والغوص أو العمل كبحارة، كان للبحر في حياته ووجدانه أثر بارز، ومثلما رأينا (الماء) وما يرتبط به ظاهرة مطردة في شعره، سنرى ظاهرة (البحر) وما يرتبط به ظاهرة أخرى مطردة، ولن ننسى هنا أن نشير إلى أن البحر ماء، ومن الممكن أن نجمع الظاهرتين في أصولهما المتحدة، فنقول إن الماء عامة سواء أكان نهراً أو غيمة أوبحراً يشكل مصدراً ثرياً من مصادر شعر العتيبي، بل نحن لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إنه المصدر الأول الذي ترجع إليه أغلب صوره الشعرية، وقد رأينا ذلك فيما قدمناه، وسنراه فيما سنقدمه من صور ترتبط بالبحر أوثق ارتباط:

زوارق تشتهي دفء شطآني ص ٦٩- لملم الشوق يا صديقي شراعاً قد تقود الشراع ريح عليلة ص ٧٥- ياللسؤال الذي يطفىء العمر في لجة الانكسار ص ٥٣- ومرفأ الحلم في عيني قد حرقا ص ٧٩- ماذا أقول وأشواقي مسافرة بلا شراع تقاسي الموج والغرقا ص ٧٩- إنما طبعنا الرحيل ص ٨٨- وكلما عصفت ريح بهم عصفوا ص ١٠٧- أجدبت ريحنا لدفء المرافي واستقر الشراع أسمال برد ص ١٣١- بنا حنين إلى الإبحار أرقنا ص ١٦٩- قلبي الذي هام بالتطواف والسفر ألقى مجاديفه في شطك العطر ص ١٧٣- رأيتها فنسجت الشوق أشرعة ص ١٧٤- مدي الرموش مجاذيفاً لتبحر بي إلى مرافىء قلب مرهف حاني ص ١٨٠- أغفو بأعماقه دهراً ويغرقني في لجة من أحاسيس وتحنان ص ١٨٠-...).

إن دقة حسه الشعري قد امتدت به من الماء والخصب والاخضرار والنماء والحياة إلى المرأة الشبيهة بالأرض في اللاوعي البشري، إنها مرادفة للطبيعة المنجبة، من هنا كان تقليل فرويد لحب الطبيعة عند الإنسان، وهو لدقة هذا الحس الذي يربط بين صور الحياة الخالدة أبداً في مظاهر الطبيعة متمثلة في

(الماء) وما يرتبط به من ازدهار وخصب، وبين المرأة، جعلها مصدر كل الأشياء، وإذا كنت قد حللت قصيدة الشاعر الشاب إبراهيم نصر الله الذي وجه الحديث إلى الفجر الذي ضلت خطاه طريق الشروق فقال له: (من يقودك في عتمة الصخر- يا سيدي الفجر- إن لم تجد في دماك امرأة..)، فإن عبدالله العتيبي قد جعلها الكون نفسه، فكل الأشياء تغيب حين تغيب:

كل شيء يغيب حين تغيبين
ويخلو من الزمان الزمان
ويضيق المكان حتى كأني
أحسب الأرض فر منها المكان
كل شيء يعود حين تعودين
ويأتي قبل الأوان الأوان

إنها المرأة الحياة، وليست كما كنا نقول عنها في شبابنا الشعري إنها تمشي يخضرّ من وقعها المكان... لقد كان خيالنا متواضعاً، فالعتيبي جعلها المكان والزمان، وجعل غيابها غياب كل الأشياء... هنا تحس كيف يحترم المرأة، ويعرف قدرها، وأثرها في الحياة والأحياء، وهو حس حضاري أصيل يناقض ما تواتر من شكوك وسوء ظن بها، ولا أقول احتقار، وسوء تقدير.. ويمتد هذا الحس الحضاري فيرى في خطف (الجابرية) همجية، وطعنة حقد بربرية، إذ أن خطف الطائرات بما عليها من مسافرين أبرياء عمل همجي، القائمون به مخطوفون هم أيضاً، وإن كانوا لا يدرون: (ياعدو البشرية- يا صنيع الهمجية- يا بقايا آدمي- لفظته الآدمية- خاطفي يا أيها المخطوف من كل مزية- يا أداة الموت- يا طعنة حقد تترية- لست حراً.. أنت مخطوف معي- في الجابرية-)، وتمضي القصيدة في هذا الأوج تدين، وتفخر بالموقف الذي يرفض الابتزاز، مشيداً بشجاعة الكويتي، ولكنها تنتهي ببيت ينكره مكانه وهو (أنا أدري مصدر الداء.. وللقول بقية)، وفي مقال لي نشر منذ شهور أدنت التشبيه الفج الذي شبه فيه الشاعر الفاسد الذوق الورد بلون الجراح في أغنية المطرب الفقير الثقافة فريد الأطرش في قوله (والورد لون الجراح)، ذلك أن كلمة الجراح تستدعي إلى الذهن عن طريق تداعي المعاني صور الدم والصديد والأربطة... والورد يستدعي صور الرقة واللطف والبهجة، وكاتب الأغنية لم ير إلا اللون الأحمر وجه شبه يجمع بين الورد والجراح، والعلاقة بينهما علاقة بصرية ساذجة ومقرفة، وقد جهل إيحاءات الكلمتين المتناقضتين، فكان كالمستشرق المبتدىء الذي كتب إلى أحمد أمين يقول (لقد شربت من خرارة علمكم)! وها هو ا لعتيبي ينتبه قبلي إلى ذلك في قصيدة كتبها عام ١٩٨٧، يدين ما أدنته منذ شهور.. الصورة نفسهاللمطرب نفسه (من هال ما بين الندى والزهور- وكاد للأحرف بين السطور- من زهّد الروض بأزهاره- من شبه الورد بلون الجراح..). ومدار الفنية الشاعرة هنا، هو أن الروض نفسه لا الإنسان هو الذي زهد وضاق بزهوره وقرف منها بسبب من هذا التشبيه

السخيف. وهي صورة ترتفع في مجال التعبير الفني بقدر سمو ذوق صاحبها الحساس.

وما أبرعه، وما أحلى قوله (من سرق البحر من السندباد– وحرم الفجر على شهرزاد– من خنق البندر بقلب الدجى– لكي يواري نجمة تستباح..).

إنه شاعر صادق الحس، يترجم عن بيئته وثقافتها وتراثها الذي تعتمد عليه هذه الثقافة روحا تشيع وتساند روح العصر، فإذا بالسندباد وشهرزاد رموزاً لها امتدادها المؤثر في نفوس القراء، لأنهم يعرفون السندباد وشهرزاد معرفة الوجدان المنفعل بهما حين كانوا يستمعون إلى قصصهما وهم صبية صغار، ولكنهم لا يحسون رموزاً نبتت في بيئات ثقافية أخرى غريبة مثل (سيزيف وبنيلوبي إلخ..)، تلك البضاعة الغريبة التي إذا تعاملنا معها كان تعاملنا على مستوى العقل البارد لا مستوى الوجدان المنفعل.!.

والعتيبي على الرغم من خصوصياته، يتابع ركب العروبة، فتلمح حسه العربي وهو يقول متوجعاً شاكياً حال أمته في اقتدار الشاعر المتمكن (مضيّعون وفينا كل هادية– وظامئون وفينا النهر والمطر– نجتاز كل حدود الحلم في بلة– إذا تساوى لدينا الحلم والحذر– نفر من ذاتنا في كل آونة– وإن فقدنا الخطى صحنا هو القدر– من نام في دعة والدهر مرتحل– ثوى به الأسودان التيه والخور...).

والأبيات السابقة بكل ما تحمل من شاعرية قد كتبت بالشكل التقليدي الذي ما زال في يد الشاعر ا لمتمكن الموهوب يفسح له مكاناً بارزاً إلى جوار شاعر القصيدة الحرة المتمكن الموهوب.. فالشكل وحده لا يمنح الشاعرية ولا يخلق شاعراً...!.■

متابعات

علم النفس فى التراث الإسلامى

شريف هزاع شريف (*)

كان للنهضة الفكرية الإسلامية أثر ملحوظ في تطور العلوم الإنسانية والتطبيقية للأمم المجاورة التي نقل إليها هذا التراث والذي لا زال صداه في العلوم المعاصرة التي بدأ الغرب باجترارها وتطويرها وفق منطلقاتهم الفكرية والثقافية والاجتماعية في حين انحصر التراث العربي الإسلامي في موطنه بين القراءات النقدية التحليلية لإشراقية الماضي وانضواء معظم دارسيه تحت جاهزية المعطيات العلمية والفكرية بالرغم ما في التراث من زوايا علمية تفرد بها دون تراث الأمم الأخرى لا سيما ما يملكه من تنوع وخصوبة منهجية ونقدية لا زال نبضه سارياً في العلوم المعاصرة وكان من بين هذه العلوم التي كان للمفكرين العرب دور في إبداعها وتدوينها بشكل مميز لا يخلو من الجدلية والمعاصرة الملائمة لروحية العصور المختلفة وهو (علم النفس) الذي أدرج ضمن الدراسات الفلسفية والحكمة والطب حيث لم يكتسب استقلاله العلمي التخصصي بل ظهر كجزء مكمل للأبحاث الكلامية والطبية الموسعة التي قام بها الفلاسفة العرب والذي يعود الفضل لهم في نقد وتحليل الفلسفة اليونانية بشكليها الأرسطوي والأفلاطوني، فكان للنفس أثر في فكر أفلاطون وأرسطو ولم تهمل بعدهم كونها لم تنفصل عن المنظومة الفلسفية «فهذا العلم وجد كفرع من فروع الفلسفة وكان أرسطو أول من سعى لفهم طرق تفكير الناس واعتقادهم بصورة منظمة» [١] كذلك بوب العلماء المسلمون النفس ضمن مصنفاتهم الفلسفية الشاملة بعد أن ملئت شروحاً وانتقاداً على ما هي عليه في اليونانية ثم أفرد بعضهم لها فصولاً في المؤلفات الطبية كأبوبكر الرازي (٢٥١هـ-٣١٣هـ) وابن سينا (٣٧٠هـ- ٤٢٨هـ) وعليه أصبح للنفس منحاً نظرياً في المؤلفات الفلسفية، في حين أخذت طابعاً آخر في المؤلفات الطبية التي لا تهمل الارتكازت النظرية التي دونها الفلاسفة وأصبحت النفس مبحث علم الأخلاق فأبوبكر الرازي الطبيب الفيلسوف كان يؤمن «بمعالجة النفوس كما تعالج الأجسام لما لها من تأثير في صحة ومرض الأجسام ويرى أن يكون طبيب الجسم في الوقت نفسه عالماً بطب النفوس» [٢] وهذا ما سار عليه الأطباء من بعد، فعلم النفس درس كعلم جزئي من الطب كما هو في الفلسفة إلا أنه اكتسب صفة إكلينيكية (سريرية) في الطب، وبينوا فيه مفاسد النفوس وإصلاحها وعلاجها مبينين العوامل المؤثرة في تدهور الصحة النفسية كالتربية، البيئة،

* كاتب عراقى .

المجتمع، الشخصية (الطباع) ... إلخ، وكان العامل الأخير مزيجاً من الجالينوسية والأبقراطية التي أبدع العرب في تأطيرها ضمن علم الفراسة (Physiognomic) وكان للعرب تصنيف علمي للأمراض التربوية والاجتماعية، بمعنى آخر فرقوا بين الأمراض الفردية والاجتماعية منتبهين إلى قنوات الاتصال بين صحة الفرد وصحة المجتمع «فالعلم الطبيعي يؤسس علم النفس، وعلم النفس يؤسس علم الأخلاق، وعلم الأخلاق يؤسس علم السياسة وعلم الأخلاق هو تدبير نفس الفرد وعلم السياسة فهي تدبير نفوس الجماعة» (٣).

من الطب الجسماني إلى الطب النفسي

كان للأطباء العرب آراء حول علاقة النفس بالجسم وهذا التنوع جاء نتيجة الفهم المنفتح للمنطلقات النظرية التي درست ماهية النفس، فالرأي الأفلاطوني يرى أن النفس «جوهر قائم بنفسه مستغنٍ عن الجسم وأن الجسم محتاج للنفس تمام الاحتياج في حين أنها صورة للجسم حادثة بحدوثه عند أرسطو»(٤) فجاء الرأي الطبي التوفيقي ليقرر العلاقة بين الظواهر النفسية والجسمية (Psycho Physical Interaction) وأن بينهما تفاعل ورابطة، ينقل لنا ابن سينا في أرجوزته الطبية تلك العلاقة النفسجسمية:-

وغضب النفس يهيج الحرا
وتارة يورث جسماص ضرا
وفرح النفس يهيج البردا
وربما أفرط حتى أردى
وكثرة الأفراح إخصاب للبدن
ومنه ما يؤذي بإفراط السمن
والحزن قد يقضي على المهزول
وينفع المحتاج للنحول (٥)

وقد بين أبوبكر الرازي ذلك أيضاً وعقد علاقة بين الصحة النفسية والجسمية فكان العلاج النفسي يعتمد عندهما على صحة البدن ،وهذه قصة معالجة ابن سينا لفتى من آل بويه تدهورت حالته إثر امتناعه عن الطعام والشراب فزادت حالته سوءً ووصل به الأمر إلى اعتقاد خاطىء وتوهم أنه بقرة وتصرف على أنه كذلك فكان يمشي على أربع ويخور خوراً ويصيح بمن حوله:- اقتلوني واطبخوا لحمي، فأمر ابن سينا أحد تلامذته أن يقف على مسمع المريض ويقول ها قد جاء الجزار ما أن يدخل ابن سينا وحين دخل أخرج سكيناً وقال:- أين هذه البقرة لأذبحها ثم أمر بربط الفتى بالحبال وطرحه أرضاً ووضع السكين على رقبته وقال:- ولكن هذه بقرة عجفاء لا تساوي مؤنة الذبح حتى تعلف وتسمن! فأصبح الفتى بعدها يأكل ويشرب وبعد أيام اعتدل مزاجه وصحته البدنية ثم النفسية وذهب ما كان عنده من اعتقاد وتوهم وشفي من علته النفسية» (٦). وهذا ما يؤكد علاقة الصحة النفسية بالجسمية وأن صحة الجسد متعلقة بصحة النفس والعكس أيضاً.

كان الطب النفسي والسريري عند الرازي

وابن سينا الأرضية العلمية الصحيحة لعلم النفس، وقتها أخذ العلم بإرساء قواعده متدرجاً من مفهوم الجوهر، والعرض، والصورة، وتدرج النفس في سلم الموجودات وعلاقتها بالجسم وقسم وظائفياً إلى:-

١- النفس النباتية ٢- النفس الحيوانية ٣- النفس الإنسانية وهي قوى أيضاً يسمونها:

١- القوة الشهوانية ٢- القوة الغضبية - القوة الناطقة.

والنفس كمال أول لجسم طبيعي آلي ذي حياة بالقوة وهو قول فلاسفة الإسلام الأرسطويين واتفق الأكثرون على أن «النفوس الناطقة البشرية جواهر مجردة عن الجسمية وعن الحلول في الجسم، إلا أنها متعلقة بهذه الأبدان على سبيل التدبير والتصرف» [٧] وهذا ما يراه الأفلاطونيون باعتبارها جواهر قائمة بذاتها مستغنية عن الجسم، وأن للنفس قوى تحركها تصدر عنها جميع الأخلاق فـ«القوة التي بها يكون الفكر والتمييز والنظر في حقائق الأمور (الناطقة) والقوة التي بها الغضب والنجدة والإقدام على الأهوال والشوق والتسلط والترفع وضروب الكرامات (الغضبية) وأخرى بها تكون الشهوة وطلب الغذاء والشوق إلى الملاذ (الشهوانية)» [٨].وكان لابن سينا براعة في تصنيف النفس بأجزائها وقواها.

يأتى إصلاح النفس من إصلاح القوى النفسية المحركة للإفراط أو التفريط فبإصلاح القوة الناطقة تنبع الحكمة ومن إصلاح القوة الشهوانية تحصل العفة ومن إصلاح القوة الغضبية تحصل الشجاعة ولم يكتف العلماء العرب بالتقسيم النظري الوظائفي للنفس بل عينوا لها مراكز بدنية رئيسية تعمل فيها هذه النفوس مما أنضج مفهوم النفس وشمولية علم النفس العربي في مفاهيمه ومرتكزاته.

النفس النباتية - القوة الشهوانية - موقعها الكبد
النفس الحيوانية - القوة الغضبية - موقعها القلب
النفس الإنسانية - القوة الناطقة - موقعها الدماغ

ومن هذه التوافقات النظرية والطبية والأخلاقية اعتبرت النفس وأفعالها وأمراضها على علاقة بالقوى الثلاثة والأمزجة البدنية وإن تأثير الحالة النفسية يظهر في الأخلاط (الطباع) البدنية بين إفراط وتقصير ويرون أن يجتهد الإنسان بالطب الجسماني والطب النفسي من أجل «تعديل هذه النفوس لئلا تقصر عما أريد بها ولئلا تجاوزه، والتقصير في فعل النفس النباتية أن لا تغذو ولا تنمى ولا تنشىء بالكمية والكيفية المحتاجة إليها جملة الجسد وإفراطها أن تتعدى ذلك وتجاوزه حتى يخصب الجسد فوق ما يحتاج إليه ويغرق في اللذات والشهوات، وتقصير فعل النفس الغضبية أن لا يكون عندها من الحمية والأنفة والنجدة ما يمكّنها أن تهزم وتقهر النفس الشهوانية في حال اشتهائها حتى تحول دونها ودون شهواتها وإفراطها أن يكثر فيها الكبر وحب الغلبة كالحالة التي كان عليها الإسكندر الملك، وتقصير فعل النفس الناطقة أن لا يخطر ببالها استغراب هذا العالم واستكباره والفكر فيه والتعجب منه والتطلع والتشوق إلى معرفة جميع ما فيه وخاصة علم

جسدها الذي فيه هيئته وعاقبته بعد موته، (٩) والنفس الناطقة هنا هي مدار الحياة العقلانية الصحيحة ومنبعها الدماغ وهو ميزان الأمور ورأس النفوس والقوى الذي من خلاله وتدبيره تستقر الحياة النفسية الصحيحة.

يعتبر كتاب (الطب الروحاني) لأبوبكر الرازي والذي يسمى بكتاب (طب النفوس) أهم المصادر التراثية لعلم النفس حيث أفرده لدراسة النفس من منظور تخصصي إلى جانب الطب الجسماني الذي كان له فيه كتابي (الحاوي والمنصوري)، يتكون الكتاب من عشرين فصلاً ورغم صغر حجمه فقد دون فيه الكثير من المعلومات النفسية فعرف فيه ماهيّة النفس والانفعال، الكآبة، الجنس، الإدمان، العادة وحتى عقدة النقص (Inferiority Complex) سابقاً المدرسة الأدلرية بقرون طويلة (١٠) كما أظهر فيه باقي العقد التي تحدث أثر خلل يصيب أحد القوى الثلاثة حيث أن كل قوة تندرج تحتها مجموعة من العقد كما يندرج فوقها مجموعة من الفضائل وتنشيء العقدة أثر خروج أحد هذه القوى على ميزان الاعتدال فحين تختل القوة الغضبية يظهر منها الحقد، الكبر، التهور، الحسد، الشماتة، الجبن، الخوف... إلخ. في حين تظهر عقد أخرى من القوة الشهوانية كالشكاسة، البخل، الحرص، الفجور، الفخر، الشبق ويظهر من خلل القوة الناطقة عقد منها السفه، البله، الضلال، الحمق، الحيرة، الجهل... إلخ.

من علم النفس إلي علم السياسة

يسعى الطب النفسي إلى إصلاح المملكة النفسية للفرد من خلال تأسيس علم الأخلاق (نيقاماخوس) الذي يظهر كنتيجة للدراسات النفسية لأن هدف علم النفس وعلم الأخلاق هو الإصلاح، ولأن علم النفس مداره النفس/ الفرد، كان لعلم الأخلاق مدار آخر هو الفرد/ المجتمع، وتأتي عملية الإصلاح النفسي والاجتماعي من منطلق ثابت هو القرآن والسنّة النبوية وما لها من أثر وتنوع في علاج الحالات الخارجة عن طريق الاعتدال وإرساء القواعد الأساسية لحياة الفرد النفسية والصحية ولحياة المجتمع/ الأمة في الدولة، وكانت القاعدة الكلامية الشهيرة (كل ما يوافق العقل يوافق الشرع وكل ما يخالف الشرع يخالف العقل) أحد أهم القواعد التي عني بها الفلاسفة وعلماء الأخلاق في مؤلفاتهم ومن كل هذا التراكم والتنوع الذي تميزت به الحضارة الإسلامية الأساس الذي نشأ منه (تدبير سياسة الملك) وهو علم السياسة فعلم النفس العربي منظم عضوياً لا يسعى إلى إصلاح الجزء دون الكل كما هو في المجتمع الغربي الذي يقوم بحل المشكلات الفردية الجزئية دون حل المشكلة المجتمعية لذلك كان الربط بين علم النفس والأخلاق والسياسة أمراً مؤكداً في المجتمع العربي الإسلامي حيث يسعى علم السياسة إلى إصلاح المملكة الإنسانية نفسياً واجتماعياً ومادياً على أساس العدالة، وهذا ما جعل

الحضارة الإسلامية ذائعة الصيت وطويلة الأمد في استقرارها. ولد علم السياسة كنتيجة منطقية لعلم النفس وعلم الأخلاق لأن مفهوم الإصلاح والخير ليس فردياً ضيقاً ولا ينغلق في الشخصية إنما يشمل المجتمع فكان الفارابي (ت ٣٣٩هـ) الفيلسوف الملقب بالمعلم الثاني أول من وضع علم السياسة في كتابه (المدينة الفاضلة) الذي تجاوز فيه النظرة الأفلاطونية الطبقية والانحيازية وأخطاءه في الجمهورية ليرسم المدينة الإسلامية/ الإنسانية، الممكن تطبيقها في كل بقاع الأرض وفضلاً عن مدينته الفاضلة كتب السياسة المدنية وتحصيل السعادة، والفصول المدني، وكتاب الملّة وجميعها في الفلسفة السياسية وظهر من بعده من أكمل علم السياسة بإضافة ما لم يضيفه الفارابي من جزئيات فظهر القاضي أبي الحسن الماوردي (ت ٤٥٠ هـ) وابن أبي الربيع (القرن السابع الهجري) وابن الطقطقي وابن الأزرق وغيرهم من المؤلفين وكان كتاب (سلوك المالك في تدبير الممالك) لابن أبي الربيع من أهم المؤلفات السياسية لما ضمنه من مواضيع وأفكار فلسفية ونفسية وأخلاقية لا تكتفي بالعرض بل برصد الإشكالات وحلولها مستفيداً من إرث الفلاسفة المتقدم فلم يخرج عن آراء من سبقه لكن اهتمامه انصب في وضع كل متعلقات الموضوع في قالب مترابط واحد مبتدأ من الجزء إلى الكل جاعلاً الخيوط في عقدة السياسة وكان الإصلاح الاجتماعي ظاهراً عند ابن أبي الربيع الذي لا يتم عنده إلا من خلال إصلاح الأخلاق والتي لا تتم إلا بإصلاح الأفراد.

علم السياسة بمفهومه العربي الإسلامي هو تدبير السلوك الاجتماعي مثلما أن علم النفس هو تدبير السلوك الفردي، وإصلاح التدبيرات هدفه استقرار حياة الأمة وينظر علم السياسة إلى تدهور النفس الفردية كنتيجة لتدهور الأخلاق والسياسة فكان ديدن الفلاسفة هو ربط العلوم الإنسانية بوحدة كلية، وكان الدين الإسلامي الدستور الجامع لكل هذا لأنه ثابت لا يتغير حتى جاء علم النفس وعلم السياسة بما يوافق الشرع ولا يخالف العقل ومثلما كان الفلاسفة الأطباء ينظرون للنفس كالجسد بأن يصيبها المرض والعلل وأن هناك طرقاً في علاجها نظروا إلى علم السياسة كجسد يعتريه المرض والفساد فأنشئوا علماً لمداواة العلل والأمراض السياسية فعينوا للرأس/ الملك، كيف يداوي أعضاء مملكته وتدبير العلاج لها وأدرجوا له مجموعة من الأمراض وطرق علاجها.

علم النفس تراث عربى إسلامى

بالرغم من الدراسات المكثفة التى قام بها المفكرون المسلمون حول النفس نجد أن علم النفس المعاصر «لا زال موضع خلاف وجدل بين علماء النفس فمنهم من يرى أنه يدرس الظاهر المرئي من السلوك بينما يرى آخرون أنه يدرس الباطن الخفي» [١١] والحقيقة أن الملاحظات العلمية التراثية كانت أدق من

نظرة العلماء المعاصرين الذين عجزوا عن تحديد علم النفس لافتقارهم للإرث الحضاري، ولأن علم النفس المعاصر لم يبلغ درجة النضوج كما كان عليه في الحضارة العربية الإسلامية فمفكرونا القدماء لم يفصلوا بين ما هو ظاهر وما هو باطن بل جاءت دراستهم شاملة للجوانب الخارجية والداخلية للنفس وأكدوا على تفاعل الداخلي/ الباطني بالخارجي/ الظاهري، وانتبهوا للرواسب والأفكار الداخلية وما لها من آثار خارجية والعكس أيضاً فكانت لهم الريادة في الربط بين الظواهر النفسية ودوافعها الباطنية وهم أول من أشار لمشكلة (العقد Complexes) سابقين العلماء الغربيين موسسين اللبنة الأولى لمدرسة التحليل النفسي لا سيما وأنهم عرفوا نظرية الدوافع «Motivation والتعبير «Expression والكبت Repression والسيطرة والتسامي «-conscious and Un/ conscious وإن المدرسة الهورمية (الغرضية) والسلوكية ونظريةماسلو وهرم الاحتياجات قد قال فيهما مفكرونا رأيهم أما مفهوم الأنا والهو والأنا الأعلى الفرويدية فتبدو ساذجة وضئيلة أمام فصل من فصول كتاب (النفس والروح).

لقد كان التنظير العلمي للنفس ناضجاً (في التراث الفلسفي) بدرجة تؤهله أن يصبح عالماً مستقلاً إلا أن عصر التخصص لم يظهر وقتها كما هو عليه الآن لأن كليات علم النفس التي تدرس حالياً بشكلها المعاصر لا تختلف كثيراً عن علم النفس بشكله التراثي فهذا الشيخ الرئيس وبعده الفخر الرازي (٥٤٢هـ-٦٠٦هـ) وغيرهم قد بينوا في ثنايا كتبهم نظرية علم النفس بأدق تفرعاتها وتفاصيلها فليست نظرية الإدراك المعاصر سوى نظرية الأفعال الحسية ونظرية الانفعال والعواطف يقابلها مفاهيم القوة المحركة أما نظرية النمو فيقابلها النمو [١٢].

كما سنجد عند مسكويه (ت٤٢١هـ) تنظيراً متكاملاً للعلاج النفسي لا ينقصه سوى المصطلحات الحديثة حتى يصبح نظرية معاصرة، ومنهجه هو:

١- (الاستبطان): دراسة أحوال النفس وكشف عيوبها وعلاجها بحزم واستقصاء خللها.

٢- (الوقاية): حفظ الصحة النفسية بملازمة شيء أو تجنب ملازمته.

٣- (العنصر الاجتماعي): المعاشرة والمجانسة الصحيحة من اختيار الأصدقاء والخلان والأعوان.

٤- (الترفيه): عن طريق الترويح والفكاهة والمزاح الطيب والالتذاذ بالمأكل والمشرب بما يقدره العقل.

٥- (العقلانية): عن طريق الاهتمام بالأمور الفكرية والانشغال بها لنفع الإنسان لأن في تركها يركن إلى البلادة.

ولا يهمل مسكويه مسألة الاعتدال الذي يسميه الوسط الفاضل الذي يقف وسطاً بين رذيلة الإفراط ورذيلة التفريط فالفضيلة وسط بين الرذائل [١٣] وإذا كان علم النفس المعاصر يدرس «الظواهر النفسية كما تتمثل في السلوك الإنساني المتعدد الجوانب والعمليات المختلفة

التي تتضح فيه كالتفكير والانفعال والتذكر والتعلم وغير ذلك»[١٤] فإن الأمر لم يختلف عن ابن سينا والرازي ومسكويه والفارابي وابن حزم والغزالي... إلخ.

من بين أهم المفاهيم التي برع علمائنا في رسم حدودها (الشخصية الفاضلة) والتي تسمى حديثاً (الشخصية الطبيعية السليمة) التي لا يزال العلماء الغربيون حتى هذا الوقت يتعثرون في تحديدها فمنهم من عجز عن تحديدها ومنهم من يعتبرها قيمة (مثالية) لا وجود لها واقعياً إنما هي منحنى لقياس الشخصية الإنسانية التي لا تخلو من الأمراض مطلقاً[١٥] في الوقت الذي برعوا فيه بتعريف وتنظير (الشخصية) بما هي مفهوم مجرد وهذه البراعة في تنظيرهم جاءت بعد لم شتات الآراء والافتراضات التي اختلف فيها علمائهم، فالشخصية عند فرويد غير الشخصية عند يونغ أو أدلر أو سكنر أو مكدوجل... إلخ. ولم يكن الأمر بهذا السوء والاختلاف عند المفكرين والفلاسفة العرب فقد تحدد لديهم مفهوم (الشخصية السليمة) حيث رسموا لها أربع فضائل هي:

العفة- الشجاعة- الحكمة- العدالة --- ابن سينا

العفة- الشجاعة- الحكمة - العدالة --- ابن أبي الربيع

العلم- الحلم- العفة- العدالة --- مسكويه

التميز- النجدة- العفة- العدل --- الماوردي

وقد أدرج تحت كل هذه الأركان الأربعة جملة من الفضائل النفسية التي تلحقها وعليه يكون لهذه الأمهات «نقائض وعوارض ترفعها أو تصرفها عن كونها فضيلة تسمى أمراضاً نفسانية، وإنما تحدث عن خلل واقع في كمية إحدى القوى (الثلاثة) بالزيادة أو النقصان»[١٦] وفي الاعتدال نصل إلى الشخصية الطبيعية وبهذه الأركان الأربعة حدد لنا الفلاسفة جوهر وطبيعة الشخصية السليمة.

الحضارة الإسلامية والأمراض النفسية

لم تظهر الأسباب الموجبة لظهور علم النفس العربي الإسلامي كعلم مستقل لتصنيفه ضمن الفلسفة كما ذكرنا هذا من الناحية النظرية أما من الناحية التطبيقية فكان لاستقرار الحياة العربية في الماضي سبب في عدم استقلال هذا العلم واكتسابه الصفة التخصصية وهذا الاستقرار هو الذي منع من ظهور العقد النفسية بصورها المتعددة كما هو الآن وخاصة في العالم الغربي الذي دفع إلى تكوين علم النفس كعلم متشعب، وهذا لا يعني أن علم النفس المعاصر علم متكامل بل أن نضوجه لا زال شكلياً في الوقت الذي نجد أن علم النفس الشرقي رغم عدم انفصاله عن المنظومة الفلسفية علم متكامل وناضج وأن معظم الآراء الغربية حول النفس وأمراضها وعلاجها بحاجة للدراسة والنقد وإعادة النظر فيما يخص الوسائل والغايات لأن العالم الغربي ينظر إلى المرض النفسي كوحدة مستقلة ولا يسعى سوى إلى إصلاح الفرد (الشخصية) رغم أن هناك علم نفس

اجتماعي، صناعي، طفل، مراهقة... إلخ. إلا أن هذا التقسيم هو الذي جعل من علم النفس العام علم مفكك غير متكامل فأخذ كل قسم منه معالجة أخطائه دون النظر إلى الوحدة الكلية التي تجمع العلوم بغاية واحدة هي (الإنسان).

إذا كانت الحياة الإنسانية المعاصرة قد أفرزت الكثير من الأمراض النفسية فهذا لا يعني انتفاء فعالية علم النفس العربي الإسلامي لأن هذا العلم لم يولد من منطلقات جمودية نسبية بل من دستور ثابت ومرن هو القرآن والسنة النبوية فلم يكن علم النفس العربي سوى ترجمان وشرح للآيات والأحاديث الخاصة بالنفس البشرية وأمراضها وعلاجها وقد أثبت علمياً وإنسانياً مطلقية الحجة القرآنية والنبوية الملائمة لكل العصور والأمم لأن الإسلام دين متجدد داخلياً وعلم النفس العربي لا يحتاج سوى لتجديد ظاهري لمصطلحاته القديمة، أما فيما يخص الأمراض النفسية فإنها لم تكن بمثل ما هو عليه الآن حيث وصلت النفس في الغرب المتقدم إلى التدهور والانحطاط في حين أن طابع الحضارة العربية الإسلامية سعى إلى الحد من استفحال الأمراض والعقد النفسية من الفرد إلى الأمة حيث كانت تعالج جميع الحالات بالشكل الصحيح مما يدل على صحة المنظومة العلمية التى قامت بالعلاج وهي الوسيلة التي من خلالها نصل إلى الغايات وإذا كان العلماء الغربيون قد صنفوا الأمراض النفسية إلى عصبية (نفسية) وذهانية (عقلية- ذات السبب العضوي) (١٧) فإن طريقة علاجهم كانت غير صحيحة فالمجتمع الإسلامي ينبذ ويستهجن المريض العصبي وينتقد أفعاله ويدفعه للعلاج بالطرق المباشرة وغير المباشرة لأن المريض العصابي يعي حالته ويعرف أنه غير سليم فالمتهور يعرف تهوره والبخيل يعرف بخله والمرائي يعرف ريائه... إلخ. في حين يحترم العصابي في العالم الغربي ويدافع عنه القانون حتى لو ارتكب الجرائم، أما المريض الذهاني (المجنون) فكان يعمل معاملة إنسانية ويعالج علاجاً صحيحاً ويعيش وسط المجتمع وتراعى ظروفه الصحية ويرعونه من ناحية المأكل والمشرب ولم يحتقر المجنون أو يعذب في تاريخ الحضارة الإسلامية أما في الغرب فقد ذاق الذهاني أبشع أنواع التعذيب من حرق وسجن وحجر لا إنساني باعتباره شيطان في جسد بشري! وحين ظهرت المستشفيات النفسية في الغرب عاني الذهانيون تعذيباً آخر هو اختبار الأدوية وجلسات الرجات الكهربائية والعزل عن المجتمع حتى أصبحوا (فئران مختبرات) وجربت عليهم المسكنات الخطيرة التي توصلهم إلى حياة أقرب إلى الجماد منها إلى الحيوان، هذا الخطأ المنهجي في الوسائل والغايات هو الذي جعل الأمراض النفسية أمراضاً مستعصية عند الغرب حتى اختفى مفهوم الشخصية السليمة في مجتمعهم طالما بقت مفاهيمهم منغلقة في الأطر الجامدة في حين نجد الأمر يختلف جذرياً عما هو عليه

علم النفس العربي الإسلامي الذي كان منهجه سليماً وكانت الوسائل والغايات بمستوى حضاري يؤهله أن يكون العلم الصحيح لعلاج النفس البشرية .■

أهم المصادر والمراجع المستفاد منها في الدراسة

١- الدكتور (و. أي. سارجنت): علم نفسك علم النفس ج١ الموسوعة الصغيرة- بغداد ١٩٨٦ ص ١٤ .

٢- الدكتور ناجي التكريتي: الفلسفة السياسية عند ابن أبي الربيع دار الشؤون الثقافية- بغداد ١٩٨٧ ص ٤١ .

٣- الدكتور محمد عابد الجابري: العقل الأخلاقي العربي مركز دراسات الوحدة العربية- بيروت ٢٠٠١ ص ٣٨٢ .

٤- لمزيد من التفاصيل راجع:

أ- الإمام فخر الدين الرازي: المطالب العالية من العلم الإلهي م٣ ج٧ دار الكتب العلمية- بيروت ١٩٩٩ ص ٨٥ .

ب- ابن رشد: تهافت التهافت مركز دراسات الوحدة العربية- بيروت ١٩٩٨ ص ٥٣٥ .

جـ- الدكتور سليمان دنيا: الحقيقة في نظر الغزالي دار المعارف- مصر- ط٤ ١٩٨٠ ص ٢٦٠ .

٥- ابن سينا: الأرجوزة في الطب نشرت بالعربية والفرنسية بإشراف الدكتور جان جابي وعبد القادر نور الدين.

٦- مجلة الجامعة (تصدرها جامعة الموصل- العراق) ع٧ السنة ٧/ نيسان ١٩٧٧ (العلاج النفسي عند ابن سينا) بقلم الدكتور خير الدين عبدالقادر.

٧- الإمام فخر الدين الرازي: المطالب العالية م٣ ج٧ ص٦ .

٨- أحمد بن محمد بن يعقوب الرازي مسكويه: تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق تحقيق قسطنطين زريق بيروت ١٩٦٦ ص ٣٧ .

٩- أبوبكر الرازي: الطب الروحاني (منشور ضمن رسائل فلسفية) دار الآفاق- بيروت ط٢ ١٩٧٧ ص٢٩ .

١٠- علم نفسك علم النفس ج٢ ص١٠١/١٠٨ .

١١- مجموعة مؤلفين: أسس علم النفس العام مكتبة الأنجلو المصرية ص٧ .

١٢- لمزيد من التفاصيل راجع:

أ- ابن سينا: كتاب النجاة مطبعة السعادة- مصر ١٩٣٨ ص ١٦٢/١٦٤ .

ب- الإمام فخر الدين الرازي كتاب النفس والروح وشرح قواها تحقيق د. محمد صغير حسن المعصومي منشورات الأبحاث الإسلامية- إسلام آباد ١٩٦٨ ص ٧٤ .

١٣- تهذيب الأخلاق ص ٤٥ .. وراجع أيضاً العقل الأخلاقي العربي ص ٤١٠ .

١٤- علم النفس العام ص ٧ .

١٥- الدكتور علي كمال: النفس دار واسط- بغداد ط٢ ١٩٨٣ ص ٢٧/٢٨ .

١٦- مؤلف مجهول: قانون السياسة ودستور الرياسة تحقيق محمد جاسم الحديثي دار الشؤون الثقافية- بغداد ١٩٨٧ ص٧٥. (وقد أفرد المؤلف المجهول «من القرن الثامن الهجري» في هذا الفصل جميع الأمراض النفسية التي تظهر جراء الزيادة أو النقصان في القوى الثلاثة بشكل دقيق لا نجده في كثير من الكتب المشابهة للموضوع ثم أخذ في فصل لاحق كيفية معالجة هذه الأمراض) .

١٧- الدكتور عبدالستار إبراهيم: العلاج النفسي الحديث سلسلة عالم المعرفة ع٢٧ الكويت ١٩٨٠ ص٣٨ .

متابعات

تقنية العنوان

قراءة في مجموعة «ميلاد» للشاعرة حصة العوضي (*)

د . صبري مسلم (**)

يشكّل العنوان انطباعنا الأول عن القصيدة، فهو وجهها الذي يفضي بنا إلى أجوائها وبنيتها العميقة. ولا ريب في أن العنوان لا يضعه الشاعر إلا بعد أن ينتهي من قصيدته. وربّما نجد من الشعراء من ينوي أن يكتب في موضوع ما فيضع العنوان قبل القصيدة، ولكنّه غالباً ما يستقرّ على العنوان بعد أن يكتمل النصّ في شكله الأخير.

وإذا شئنا أن تستقري الشعر العربيّ القديم فإننا لا نجد من الشعراء من يضع عنواناً لقصيدته، لذلك تميّز القصيدة بقافيتها واسم قائلها. فيقال مثلاً قصيدة النابغة الذبياني الدالية أو قصيدة الأعشى اللامية. ويقال المعلقات السبع والقصائد العشر[١]. وربما نجد من يسمّي معلقة امرىء القيس قصيدة (قفا نبكِ) إشارة إلى أوّل كلمتين منها تماماً كما أسمى بعضهم ملحمة جلجامش (هو الذي رأى) استناداً إلى الكلمات الثلاث الأولى منها[٢] وفي كتب علمائنا القدامى من الباحثين والبلاغيين والنقاد كثيراً ما يكون التركيز على البيت الواحد أو القطعة ذات البيتين والثلاثة أبيات وربما القصيدة في أحيان قليلة بدون الإشارة إلى عنوان ما للقصيدة الأصل [٣].

ولكنّ الشاعر المعاصر على وجه العموم يضع عنواناً لقصيدته، وكثيراً ما تأخذ المجموعة الشعرية أو الديوان عنواهما الذي يثبّته على الغلاف من عنوان إحدى القصائد. ولا ريب في أن اختيار عنوان ما للقصيدة له دلالته المستمدّة من طبيعة القصيدة ذاتها. ومن البديهيّ أن نقول إنّ العنوان ذو صلة بموضوع القصيدة بيد أنّ هذه الصلة قد لا تكون بسيطة وفي متناول الذهن إذ قد يغلّفها الشاعر بغلالةٍ شفّافة أو معتمة لأنّ القصيدة المعاصرة بنيةٌ مركبة تخضع في الغالب لما يدعى بالوحدة الموضوعية أو الوحدة العضوية[٤].

إفصاحاً عن أنّ القصيدة تشبه الكائن العضويّ الحيّ الذي تتكامل هيئته بتكامل أجزائه. وستتخذ هذه المقالة من مجموعة «ميلاد» للشاعرة القطرية حصة العوضي ميداناً تطبيقياً لها وعلى النحو الذي تفصح عنه السطور اللاحقة.

---

* شاعرة قطرية .

** عميد كلية الآداب جامعة ذمار باليمن .

أطلقت الشاعرة عنوان إحدى قصائدها على مجموعتها الشعرية (ميلاد) (٥) ويأتي تسلسل قصيدة ميلاد الرابعة. وما من شكٍّ في أنَّ الشاعرة تحمل مشاعر خاصة إزاء هذه القصيدة خاصة، ودليلنا على ذلك انتقاؤها عنواناً للمجموعة الشعرية كلّها. وعلى الرغم من أنَّ العنوان (ميلاد) يشي بالبدء والأمل والوعد فإنَّ أجواء الموت تلقي بظلالها السود على استهلال القصيدة إذ تقول الشاعرة:

«مِنْ قَبْلِ أَنْ أَموتْ
وتُعلِن الأبواق عن مَرْثِيَّةٍ جديدهْ
ويعلِن الحداد في اجتماعاتِ المدينه
ويعلن السكوت»

إنَّ استهلالاً كهذا يغيِّب الميلاد ولوازمه لتطغى بدلاً عنه دلالات الموت بل إنَّ الشاعرة تتوغّل في لوازم الموت وألفاظه (مرثية، الحداد، السكوت). ولأنَّ إعلان موتها مما يشيع الأسى العميق في ذاتها فإنها تستعير الأبواق بديلاً مناسباً لوسائط الإعلام الناعية، ولا يرد ذكر للميلاد أو بعض لوازمه (الوليد) إلاّ بعد منتصف القصيدة وتحت وطأة الإحساس بالموت:

«يغْتالني
يغتال حلْمي القادم الوَليدْ
ولسْت أَحْمِل السّلاح كيْ أقاوم الرّدى»

فهو إذن ميلاد حلم يخترمه الموت وليس ثمة أمل لبقاء نبض الحياة فيه وتوغل الشاعرة بعد هذا المقطع الشعري في تصوير آلامها، تنكأ الجروح وتقلّب مواضع الوجع وتغلق كلّ النوافذ تاركة زمام القصيدة للموت الذي لا يبدو غريباً عن عنوانها فهو نقيضه. بيد أنَّ المقطع الأخير يخلص لإيحاءات الميلاد بعد تلك الرحلة الموحشة في أودية العدم ودهاليزه الكابية.

«أَلْفُ طفلٍ، أَلْفُ طفْلَةْ
أَلْفُ ميلادٍ جديد، أَلْفُ بذْرٍ وأَهلّهْ
وأَنا منْ ذاتِ طفْلي سوْفَ أَنْمو
طفْلَةً أَحلى وأَحْلى»

وأوّل ما يطالعنا من هذا الميلاد هو رفض الموت المطلق وإيمان الشاعرة بالميلاد الجديد ورموزه التي يطلّ من خلالها الصبح والفجر. وتبدأ غيوم الانكسار واليأس بالانحسار أمام بشائر الميلاد ومنها الطفل والطفلة اللذان يشكّلان ثنائية آدم وحوّاء جديدين. وتنسى الشاعرة في غمرة هذا الإحساس ذاتها المعذبة فإذا بها تحلّ في كيان طفلها تنمو في إهابه وتطلّ من عينيه، فهو يحمل ملامح وجهها ونبرات صوتها وسيتوغّل في عمق الزمن الآتي الممتدّ، إذن فقد انقشع الموت وتلاشى وبانقشاعه تطلّ رموز أخرى للحياة وللجهد الإنسانيّ البنّاء ومن ذلك كلماته وحروفه التي عاشت معنا منذ عصور ما قبل التاريخ وعبر أرقامه الطينيّة وصفحاته التي لم ينجح الزمن في أن يطمسها (لا يموت الحرف، لا تبلى السُّطورْ) فإذا به يشكّل قوام حضارة إنسانية يعتدّ بها النوع الإنسانيّ عامة ويفتخر. وتعمّ هذه القاعدة بقية ا لكائنات الحية فإذا بها تستمرّ أيضاً عبر النوع لا الفرد (لا يموت النّحْل، لا تعيى النّسورْ). وتستذكر مخيّلة الشاعرة الأفياء والنور والحي والجبل

والفجر مرة أخرى والعيد والصبح والعمر والتجلي وكلها قرائن الميلاد الجديد. إذن فهذه القصيدة تأخذ عنوانها من طبيعة خاتمتها التي تهادن الموت وترفضه بمنطقها. وفي حقيقة الأمر ليست ثمة فرصة للكائن الإنساني كي يبقى في هذه الحياة سوى في بقاء النوع الإنساني عامة واستمرار مسيرته الدائبة وإلى ما شاء الله.

وتختار الشاعرة لقصيدتها الثالثة في المجموعة عنوان «حيّت بلا وجه» (٦) فتكاد تجري هذه القصيدة على نسق يتضادّ مع القصيدة السابقة إذ تبدأ هذه القصيدة بحوار حزين مع قلبها المتشبّث بلوازم الحياة ورموزها «يا أيّها القَلْب البائس

يا مَن تحلُم بنجومٍ في عَزِّ الشَّمْسْ

يا من صفَّقْتَ وعشْتَ المجدَ لليالي الأمس

فيضفي النداء للقلب- وعلى سبيل الاستعارة المكنية- سمة الحياة الإنسانية إذ لا تعقل مناداة الميت فضلاً عن أن الأفعال (تحلم، صفّقت، عشت) تنمّ عن التواصل مع الحياة وعنفوانها. ويأتي الفعل المضارع المعبّر عن اللحظة الحاضرة (تحلم) الممتدّة إلى المستقبل القريب والبعيد على حدّ سواء مفصحاً عن تباين حادّ بين ماضي ذلك القلب النابض المتّشح بالبهجة (صفقت) والإنجاز الإنساني البنّاء (عشت المجد) وحاضره الذي ينبىء عن انقطاع حاسم عن ذلك الماضي، وحلول الوهم بديلاً عنه إذ أنّ الفعل (تحلم) هنا يأتي محمّلاً بشحنات سرابية وفي سياق صياغة فصيحة لمثل شعبي (تحلم بنجوم في عز الشمس) مع شيء من التحوير يتناسب والوزن الشعريّ. ويستقى عنوان القصيدة من خاتمة حوار الشاعرة مع قلبها:

«لأنَّكَ كُنْتَ من الأَمْواتْ

لأنَّكَ ميْتْ / لأنَّكَ ميْتْ» .

وفي العنوان ما يزيد على هذه الخاتمة إذ يشدّد العنوان ياء (ميّت) فلا يكتسب الموت سمة التحقق والتوثق (٧) . في حين إنّ الخاتمة لا يمكن قراءتها إلا بتسكين ياء (ميت) وبدلالة الوزن الشعريّ (تفعيلة بحد المتدارك) ممّا يمكن تأويله بأن الشاعرة- في العنوان- ما يزال لديها أمل في أن ينتفض قبها العليل ويستعيد حيويّته ويتواصل مع الحياة النابضة كما كان يفعل من قبل. ولكنها يئست- في خاتمة القصيدة من ذلك، وممّا يعزّز هذا تكرار عبارة (لأنك ميت، لأنك ميت) المسبوقة بحرف مشبّه بالفعل يفيد التوكيد (إنّ) . وأما (بلا وجه) فإنّ الوجه هنا قرين الحياة وهو يرمز إلى خصوصية الملامح التي تغيب بحضور الموت.

وينسجم عنوان القصيدة الأخيرة في هذه المجموعة (دخان) (٨) مع مضمونها الذي ينصرف إلى حروب الإنسان وعيوبه وحرائقه التي لا يمكن أن تخلّف إلا دخاناً خانقاً، تقول الشاعرة:

«يا إنْسانْ، يا وارِثَ الكرْه في كلِّ آنْ

يطولِ الزمانِ وينأى المكانِ، ويعلو الدُّخان

بقلْبك إبليس يلْقى الأمانْ» .

- فنستنتج إنّ الشاعرة قد تفقد في لحظة

غيظ إيمانها بالجانب الخيّر في النفس الإنسانية تحت وطأة تفاقم شرور العالم وصراعاته لتنسج هذه القصيدة التي تنغلق على أجواء اليأس من مصير الإنسان وصلاحه في هذه الحياة، ولا نلمس فيها ثمة بصيصاً للضوء إذ تختتمها بقولها «ألستَ بشَرْ» مكرّرة ثلاث مرات تكريساً للدخان الذي لا بد أن يخلّفه الإنسان في حياته جرّاء صراعاته المشتعلة وحماقاته الحارقة. مما يجعل اختيار الدخان حصيلة للشرور البشرية، دالاً، فالدخان يمتزج مع الهواء النقي (مادة الحياة) فيفسده، ويصطبغ باللون الأسود فيعكّر زرقة السماء وصفوها ويحجب النور وما ذلك إلا انعكاس للجلبة سيئة تنطبق على بعض الناس.

ويأتي عنوان قصيدة «دعوة للحياة» (٩) متوائماً تماماً مع مضمونها إذ تسعى القصيدة إلى أن تعبئ قلب طفل أعمى بإحساسات ا لغبطة التي حرمها حين وجد نفسه أقل من الآخرين، فهم يرونه ولا يراهم، ويطلون من خلال أبصارهم على ألوان هذا الكون وظلاله، ويظلّ هو حبيس ظلامه الدامس.

ومن الطبيعي أن تمتلىء القصيدة- وبوعي من الشاعرة

برموز الحياة وسماتها التي تنتسب إلى حواسّ أخرى تتركّز لدى الطفل الأعمى وتشي بها الألفاظ (الغض، الطري، الدفء، نغم، الشمس، عطرها، أحس، لمس....) ونتأكد من هذا المعنى حين تفصح الشاعرة عن مكنون قصيدتها:

«يا منْ حرِمْتَ لذّةَ البصرْ
هيّا ابتسمْ
فالنورِ في قلبكَ أقوى للنظرْ
وقلبكَ الذي أحسْ
وكفُّكِ الذي لمسْ
مفتاحك الماسيُّ للحياة
قنديلك الذي لن ينطفىءْ ضياه»

والشاعرة تحاول هنا أن تقنع الطفل الصغير بما لديه من مواهب يمكن أن تعوّض فقدانه لحاسّة واحدة فيمكنه أن يفتح مغاليق الحياة بهبات الله الأخرى التي تنير دربه إذا ما استثمرها وطوّرها. ولأنّ هذا المقطع هو جوهر القصيدة وبؤرتها الرئيسيّة فإن الشاعرة تكرّره في خاتمتها رغبة منها في مواساة الكفيف والمقعد ومن حرم حاسة السمع بل أي طفل معوّق انسجاماً مع العنوان الذي يهيب بمثل هذا الطفل أن يتواصل مع نبض الحياة وعنفوانها.

ويبدو أنّ هذا الموضوع يشغل الشاعرة لذلك تختار عنوان قصيدتها (الكفيف) (١٠) كي يتفاعل القارىء مع القصيدة منذ استهلالها:

«يا صديقي
إنّني في العيد أدري أنّ هذا اليومَ عيدْ
فتراني أرتدي البهجة والفرحة والعطر الجديد»

ولا ينتظر القارىء من الشاعرة أن تقول على لسان الكفيف (خذ بيدي) كي يفهم أن هذا الحوار ينبعث من داخل إنسان فقد بصره ولكنّه يأنس بالحياة ويستجيب لأغاريدها عبر

حواسّه الأخرى السمع (العيد... عيد) واللمس (أرتدي) والشم (العطر)(. وحين يتذكّر بصره يقول:

(يا صديقي إنّ روحي هي عيني هي زادي) وقد ختمت القصيدة بهذا البيت الذي يعكس أريحية الضرير وألمعيّته اللتين تنبعثان من روحه فتعوّضانه عن الإبصار. وتكرار لازمة «يا صديقي» يعكس حاجة الضرير إلى من هم حوله إذ لا يمكنه أن يتعايش مع عماه بدون من يرشده وينير له دربه وهو أمر قد ينطبق علينا جميعاً- أعني المبصرين- ولكنْ بدرجة أقلّ.

وتفصح قصيدة «النافلة» (١١) عن تقليد شعبيّ كانت الناس تمارسه في بلد الشاعرة، وقد انتفى الآن وغاب، لذلك فإنّ العنوان ينعكس انعكاساً واضحاً على كلّ سطور القصيدة منذ استهلالها الذي أوردته الشاعرة باللهجة المحليّة وعلى هيئة أنشودة ينشدها الأطفال «يا النافلة يا مَ الشَحمْ واللَحمْ» وتتكرّر لفظة (النافلة) في غضون القصيدة ستّ مرات تتصدّرها في معظم الأحيان أداة النداء (يا) رغبة من الشاعرة في أن تمنح النافلة السمات الإنسانية ومن ثمّ تناديها وتتحبّب إليها وتأنس بها. وهي تختم القصيدة بما بدأت به متخذة من نداء الأطفال ليلة الرابع عشر من شعبان (يا النافلة يامّ الشحم واللحم) إطاراً للقصيدة يحيط بها ويمنحها أجواءه المحببة لدى الشاعرة. ومن هنا فإنّ عنوان النافلة يؤدي هدفه في تهيئة القارىء للدخول إلى أجواء هذا التقليد الشعبي.

ولم تكتف الشاعرة بعنوان العيد في قصيدتها «العيد في قلب الصغير» (١٢) إذ تروم أن تعكس تأثيرات العيد الواضحة على ملامح طفل صغير وقد اختارت الشاعرة قلبه المفعم بالحياة والبهجة بحلول هذه المناسبة، لذلك تستهلّ قصيدتها بما يردّده الأطفال نهار العيد «عيدكم مبارك يا أهل العيد/ أين الحلّوى والعيديّة» فتستثير أكثر من حاسة من خلال السطرين الشعريّين ولا سيّما حاسّتي السمع والذوق إذ تتناهى إلى أسماعنا أصوات الأطفال وإقبالهم على لذائذ العيد ومباهجه.

وعلى الرغم من أن الطفل الذي كان بطل هذه القصيدة ومحورها الرئيسيّ يفاجئنا برفضه لمباهج العيد استجابة لظروف أقرانه من أطفال هذا العالم المضطرب حيث تحلّ المآسي والكوارث والحروب، إلا أن أمّه تحاول إقناعه بأن المسيرة الإنسانية لا بدّ أن تتعدّل باتجاه الخير والصلاح وهي تستمدّ رؤيتها المتفائلة- التي نطمح إلى أن تتحقّق- من طبيعة الحياة المتجدّدة، وقد عبّرت عن ذلك بقولها «والفجر سيتلوه نهار/ والليل سيرحل للآخر» إذن فتعاقب الليل مع النهار يؤكّد الإيمان بأن الحياة لا يمكن أن تصطبغ بالألوان السود طوال الوقت فلا بدّ أن تبزغ الشمس فتنير أرجاء الكون إفصاحاً عن أنّ الشرّ مؤقت وعابر، والشاعرة حين أضافت (في قلب الصغير) إلى عنوانها الرئيسيّ (العيد) فبهدف دلاليّ مفاده إنّ الطفل حتى الطفل في هذا العصر بدأ يعي هموم البشرية لا سيّما في ضوء وسائط الإعلام العملاقة

التي تجعل الإنسان يطّلع بأقصى سرعة ودقة على أحدث الجرائم والكوارث ممّا لم يكن متاحاً للبشرية قبل هذا العصر فضلاً عن الفطرة الشرّيرة التي قد تجعل بعض الناس في بعض الأحيان أشدّ ضراوة وقسوة من أعتى الكواسر وأشرسها.

وتنتظم عبارة «أوقفوها» [١٣] عنوان إحدى القصائد واستهلالها وخاتمتها أيضاً. لأن المقصود بها إيقاف الحرب ووضع حدّ لها ولذلك تلحّ على ذهن الشاعرة و تفرض وجودها أربع مرّات في غضون هذه القصيدة القصيرة نسبياً، فتؤشر البعد الدلالي المهمّ المكتوم بين طيّاتها فضلاً عن بعدها الإيقاعي الذي يعكس تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن). حيث يأتي التكرار لعبارة (أوقفوها) رديفاً إيقاعياً للوزن الشعري تؤازره قافية الهاء المنتهية بصوت المدّ الألف.

وما ذكرناه عن عنوان القصيدة السابقة ينطبق على عنوان قصيدة «غضب» [١٤] التي تتكرر فيها لفظة غضب ثماني مرات وهي تتخذ شكلاً دائرياً يحيط بالقصيدة منذ استهلالها (غضبٍ غضبٍ، غضبٍ) وحتى خاتمتها (غضب، غضب، غضب) إحساساً من الشاعرة بتفشّي الداء في أحشائها وقلة حيلتها أمامه:

«غَضَبي يعصفُ بي يَسْحَقُني
لا أدري ماذا أفعلْ
أتساقطُ فوْقَ الماء، فوْقَ الرّيحْ
أتساقطُ إعْياءً وهَباءْ».

فيكون الغضب ردّ فعل لضعفها أمام المرض وتهافت مقاومتها إياه إثر سأمها من إحساسات الضعف والخواء وتشبّثاً منها بعنفوان الحياة وحركيّتها، وذلك اختارت مظهرين من مظاهرها النابضة (الماء والريح) مهادين تسقط عليهما فضلاً عن أنّ لفظة (غضب) التي يلحقها التنوين (غضبٍ) تشي ببعدين أحدهما دلالي والآخر إيقاعيّ يعزّز تفعيلة المتدارك ويكرّسها.

وتنعكس ألوان «قوس قزح» [١٥] وهو عنوان إحدى قصائد الشاعرة على القصيدة كلّها منذ استهلالها الذي تقول فيه:

«أَبحثُ عن دنيا ورديّه، أو زرقاءْ
فاللونِ الورديّ يماثلُ لونَ البهجه
والأزرق لونَ الحبِّ، لون البحر».

فيشيع اللونان (الوردي والأزرق) إحساسات الغبطة والاطمئنان.

ويتكرر ذكر (قوس قزح) ثلاث مرّات في العنوان وفي غضون القصيدة وفي خاتمتها ممّا يجعله يبدو كخيط مسبحة ينتظم حبّاتها، وهو ما يؤهل (قوس قزح) لأن يستأثر بالعنوان.

وتأتي لفظة (مطر) [١٦] عنواناً لقصيدة أخرى، ومع أنّ لفظة غيث أكثر ملاءمة إذ أنّ المطر لا يرد في الكتاب المجيد إلا مقرناً با لتهديد والوعيد[١٧]. بيد أن كثيراً من الشعراء المعاصرين ومنذ قصيدة أنشودة المطر للسياب استخدموا هذه اللفظة بديلاً عن الإيحاءات المطمئنة للفظة الغيث. وربما استهواهم جرس لفظة مطر ولا سيّما حينما تتكرّر. ويأتي انتقاء هذه اللفظة عنواناً ا نسجاماً مع أجواء التفاؤل والوعد بالخصب اللّذين يشيعان في

مفاصل هذه القصيدة منذ استهلالها وحتى خاتمتها.

وقد ينطوي العنوان على استعارة تؤنس الحلم في (طفولة حلم) [١٨] التي تطغى عليها أجواء البراءة والفطرة الخيّرة المستقاة من الطفولة الممتزجة بدلالات الأمل والوعد اللذين ينطوي عليهما الحلم، وليس أدلّ على ذلك من هذا المقطع الذي تقول فيه الشاعرة:

أنا طفلة الحلْم، والحلْم كان
بشائر تغريد هذا الزمان
أنا كنْت حلْماً، وكنْت الوريد
الّذي مدّه الحلْم.. بالعنْفوان

حيث يتكرر (الحلم) أربع مرات، وتضفي (البشائر والتغريد والعنفوان) على المقطع الشعري طابع الوعد والأمل والاطمئنان ممّا يبرّر هذا الاختيار الدال للعنوان (طفولة حلم).

وتتضادّ قصيدة (باقة أزهار) [١٩] مع أجواء القصيدة الحزينة التي حملت هذا العنوان. ويستمد عنوان القصيدة من خاتمتها التي تخاطب فيها الشاعرة الإنسان عامة بقولها:

«إنّي واهمة فاحضنّي
في قلبك حبّاً قدّ منّي
في دربك أملاً فانثرني
ولكلّ صغير في وطني
قدّمني باقة أزهار»

وهنا تكنّي الشاعرة عن إحساسها بالخوف وحاجتها إلى الرعاية والأمان (فاحضنّي). وتتوحّد الشاعرة مع باقة الأزهار الرامزة إلى الطيب الذاكي واللون الزاهي والملمس الغض حيث تعكس أقصى الرغبة في التضحية والإيثار.

وربّما يكون العنوان واضحاً ومعبراً عن مضمون القصيدة وبشكل مباشر كما في عنوان قصيدة (إليها، إلى معلّمتي الفاضلة) وقصيدة (يا وطني أهديتك عمري) وقصيدة (كان اسمها بيروت وما زال) وسواها من القصائد التي تجري عنواناتها على هذا النحو بحيث تستنتج مضامينها منذ الوهلة الأولى.

وممّا يذكر إنّ ثماني قصائد تشكّلت من جملة فعلية كانت أو اسمية، وسبعاً من لفظة مفردة، وأربعاً من شبه جملة، وانفردت قصيدة واحدة إذ جاءت على هيئة فعل ماض ناقص منفيّ ومسبوق بالواو (وما زال) وهو عنوان يستند إلى العنوان السابق له (كان اسمها بيروت وما زال). وما يستنتج من هذا إنّ هاجس التنويع هو الذي حدا بالشاعرة إلى مثل هذا الانتقاء لعنواناتها.

وبعد فإنّ العنوان لدى الشاعرة حصة العوضي في مجموعتها الشعرية (ميلاد) قد يستقى من الاستهلال وحده أو من الخاتمة وحدها وربّما من غضون القصيدة بيد أنه قد يستأثر بكلّ مفاصل القصيدة فيبدو مثل دائرة تنغلق على النصّ برمّته. وقد يتضادّ العنوان مع أجواء القصيدة وموضوعها، فتكون دلالته عليهما ضمنيّة، ممّا يحدونا إلى القول بأنّ الشاعرة تعي هذا الاختيار وتقصد منه أن تتميّز قصائدها بعنوانات لها دلالة تنعكس على القصيدة كلّها بحيث يبدو العنوان في الأغلب الأعمّ مثل الخيط الذي ينتظم حبات المسبحة. ■

متابعات

القهوة العربية أعراف وتقاليد

سهام مهران عبدالله (*)

لا يجوز العبث بالأعراف والتقاليد، فقد ألف العرب الهوة- ولا يزالون- يشربونها ويحتفون بها ويقدمونها لضيوفهم وإن كان هناك اختلاف بين مكان وآخر فهو نسبي ضئيل، ولا يشكل خرقاً للأعراف المعمول بها، وتشمل هذه المادة: القهوة، الأدوات، وطريقة الشرب، ويمكن حصرها بما يلي:

كمية القهوة في الفنجان:

- لا يصب بدو الشام في الفنجان أكثر من رشفة صغيرة تغطي قاعه بارتفاع سنتيمتر تقريباً، وزيادة كمية القهوة أكثر من ذلك منتقدة، لأنها تعبر عن الجشع من جهة، وتقلل من رغبة الشرب في الفناجين التالية، من جهة ثانية، وتسبب ضرراً، مما يجعل مشاركته المستمرة في القهوة أمراً متعذراً، وهي أخيراً تشعر الضيف أن المضيف (المعزب) مستعجل، وينتظر رحيل ضيوفه بفارغ الصبر.

- أما القرويون فتكون كمية القهوة في فناجيلهم أكثر قليلاً وأصحاب الكيف يميزون بين الكميتين جيداً فيقولون لمن يزيد: حبتك فلاحية ولمن يقلل حبتك بدوية.

- أما من يزيد الكمية أكثر فيرون فيه غشماً لا يفرق بين القهوة وبين الماء، وينبه علناً للالتزام بالمقدار، أما من فعل ذلك عامداً فهو مرتكب إهانة مباشرة للشارب، ولذلك يتمنع عن شربه، ولا يحدث هذا في الحالات العادية أبداً.

- وصبة القهوة- كميتها- في جنوب فلسطين تشبه مثيلتها في الشمال، ومن رغب في أن يملأ الفنجان لا يلبى طلبه، ولا يستاهل القهوة.

مسكة الفنجان

- يحمل المعزب الدلة بيده اليسرى، وربما يحمل فنجانين أو ثلاثة- هذا في بلاد الشام- ويدير القهوة على الحضور وهو واقف، وعند الصب ينزل خيطاً من القهوة مع رفع الدلة عن الفنجان دون قطع الخيط، والغاية من هذه الحركة إمتاع الضيف بمنظر انسكاب القهوة قبل شربها، والذي طالما تغنوا به وقبل تقديم الفنجان ينقر نقرات سريعة على (زنبوعة) الدلة كي تتساقط القطرات المتبقية في الفنجان ولا تقع على الأرض، أو تصيب

* كاتبة سورية

ثياب أحد، ومن واجب الضيف أن يجلس إذا كان متكئاً، وأن يتناول الفنجان بيده اليمنى من أسفله اللائق دون أن تمس أعالي الفنجان حفاظاً على نظافته، ومن واجب المعزب- الذي يصب القهوة- أن ينحني ليصبح الفنجان أدنى من صدر الضيف وفي متناول يده، وفي هذا يقول أحدهم:

اللي يريد الكيف يرخي يساره

ويقعد على حيله ويأخذ بيمناه

- وفي جنوب فلسطين يقعد المعزب أمام كل ضيف ليقدم له القهوة ويجب أن يتناول الفنجان بيده اليمنى كذلك على المستقبل أن يتناول بيمناه وهو جالس وإن كان يمنى أحدهما مقطوعة أو مشلولة معطلة كان على الصاب أن يضع الفنجان باليد اليمنى وهذا هو الشائع في شبه الجزيرة العربية ولا يقدمها باليسرى إلا بعض سكان المدن ممن يجهلون التقاليد، خاصة في هذه الأيام.

إدارة القهوة

لا يدير القهوة العربية على الشاربين إلا رجل، قد يكون صاحب البيت أو ابنه، أو أحد المقربين، وقبل أن تدار أول مرة، على المعزب أن يشرب الفنجان الأول.

القاعدة الشائعة لصب القهوة

ابدأ بيمينك ولو أبوزيد على يسارك، وهذا هو المطبق فعلاً إن كان الحضور من المحلية- أي الأقارب والجيران- بغض النظر عن الفوارق في العمر، أو المراكز أو الدرجة العلمية، وهي قاعدة عادلة، ولهذا يسكب مدير القهوة الذي يحمل فنجانين أو ثلاثة القهوة في هذه الفناجين معاً، ثم ينحني أمام الأيمن فيقدم له الفنجان الأول، ثم الثاني للثاني، والثالث للثالث، ثم يعود إلى الأول أو الذي انتهى من شرب فنجانه أولاً، فيعرض عليه القهوة ثانية فإن هز الفنجان فهي إشارة اعتذار، فيتناول الفنجان منه، وينتقل إلى الرابع من اليمين فيصب فيه، وهكذا حتى يصل إلى آخر واحد في اليسار، ولكن كثيراً ما يتنازل بعض الشاربين عن حقه فيمنح دوره لجاره الأيم- إذا كان أكبر سناً- أما إذا أعدت القهوة على شرف ضيف قادم من منطقة بعيدة، أو دخل أثناء إعدادها فإن الدور يبدأ به أينما كان مجلسه، ويستمر بمن يجلس عن يمينه حتى ينتهي بمن يجلس عن يساره، وهذا التقدم يعبر عن تقدير المعزب وبقية الحضور للضيف، وبعض الناس يقدم الضيف مرة واحدة، ليعود في المرة الثانية إلى اليمين، وبعضهم يقدمه مرين أو ثلاثاً، وبعضهم يستمر في تقديمه هكذا إذا لم يكن في المجلس غيرهم، أما إذا وجد آخرون فالأفضل أن تدار القهوة في المرة الثانية من اليمين كالعادة، وهذا دارج، وهناك من يعارض فكرة الدور لأنها تساوي بين من ستحق القهوة وبين من لا يستحقها، والقهوة في نظر أصحاب هذا الرأي ذات مكانة عالية

لا يجوز أن تصب لأي كان، أو- على الأقل- لا يجوز تقديم الفنجان الأول لرجل ما لمجرد قعوده في يمين المجلس، وتحدد الأبيات التالية ذوي الأولوية في القهوة:

عدي وصبه للي تدفق السمن يمناه
طول الزمان وما رده ما يضوح
ثني وصبه للي تكره الخيل ملقاه
يرخص بروحه عند راعي اللدوح
ثلث وصب للي يزعج الترل طرياه
يضوي ليا صكت عليه النبوح
وباقي الرجال فحول نسوان ورعاه
حراس مال ويتبعون السروح

- فالرجل الجواد الذي يصب السمن على الناسف ليشبع الجياع، ولا يدخر مالاً، ولا يخلو بيته من هؤلاء- حيث الطعام في أيام المحل- هو الأحق بالفنجان الأول إكراماً له، ومن يعرف حال الفقراء في البوادي والأرياف حتى زمن قريب يدرك أهمية وجود هؤلاء الكرماء، فبيوتهم أشبه بمطاعم عامة مشاعية، يمر بها عابر السبيل أو يقيم أياماً يأكل فيها ويشرب القهوة، وينام دون أن يسأله أحد عن اسمه أو قصده، وكثيراً ما تقيم الأسر المعوزة إلى جوار هذه البيوت معتمدين عليها في معاشهم فمثل هؤلاء الكرماء يستحقون الفنجان الأول، ويلي هؤلاء في المكانة الفرسان المعلمون الذين إذا حضروا معركة أرعبت أصواتهم الخيل، وكره الفرسان الآخرون ملاقاتهم، ووجود بعض هؤلاء في قبيلة يشكل درعاً لها، ويجعل القبائل المعادية تتردد كثيراً في غزوها، وإذا ما دارت رحى المعركة فإنه يرخص روحه ليحمي رفاقه، فهؤلاء الفرسان أحق بالفنجان الثاني بعد الجواد.

- أما الثالث فالأولى أن يكون من نصيب رجل البليل الذي يلقبونه بدواس الظلما الذي يمضي إلقى غايته غير هياب، وفي مختلف الظروف الجوية وفي أى ساعة يختارها من الليل أو النهار، يتحايل على الكلاب النابحة الشرسة، أما باقي الرجال في نظر قائل هذه الأبيات فيسوا أكثر من ذكور، لا يقدمون أية تضحية أو يملكون فناً وإبداعاً، فهم لا يستحقون القهوة، وهذا رأي لا يخلو من عسف في بعض جوانبه لأن عدم إنصافهم يعني إلغاءهم من المجتمع ومحو كرامتهم، ورأي آخر يعتقد أن قائله ذو مكانة عسكرية، يرى أن الفنجان الأول من حقه هو وأمثاله، يليه ذوو الحسب والنسب وأصحاب المراكز المرموقة، وهو ما تؤكده الأبيات:

يا معدي الفنجان حيث تسوقه
خص القروم ثم انحر هل الساس
صبه وعدله لل تلاعج بروقه
للي يفكهن يوم الأرياق يباس

وهو رأي لا يختلف في ظاهره عن سابقه، إلا أنه يصدر عن العنجهية والتعالي ولا يصدر عن جوهر القيم، وهو مجرد حالة منتفخة لا أهمية لها في تقاليدنا، وإنما تذكر للتندر وهناك من يقول: إنها قيلت في حينها على سبيل المداعبة لا أكثر، وتبقى القاعدة التي ذكرناها في البداية، والتي تؤكد قاعدة

ثانية تقول: القهوة قص والشاي خص، والشاي هنا يشمل بقية المشروبات كاللبن وغيره، والتي يشعر المعزب أن أحد الحضور بحاجتها، وربما يطلبها أيضاً فتقدم له وحده، أو كانت قليلة لا تكفي للجميع فيخص بها أناس قلة لأسباب معينة، أما القهوة فلا يجوز قطعاً أن تقدم لبعضهم دون الآخرين مهما كانت الأسباب.

فنجان الضيف وفنجان الكيف

بعد وصول الضيف مباشرة يصب له المعزب فنجاناً إذا كانت القهوة جاهزة قبل وصوله، ويسمونه فنجان الضيف أي فنجان الترحيب بهذا القادم سواد أكان معروفاً أم غير معروف، وشرب هذا الفنجان حتمي إلا لعلة مرضية واضحة، فإن اكتفي بهذا الفنجان هزه، وترافق هزة الفنجان ع بارة شكراً ودعاء كقوله: عامرة أو دايمة، وإذا لم يهزه يصب له الفنجان الثاني، الذي يسمونه فنجان الكيف ولأن القهوة جاهزة، وتقدم بهذه السرعة ويدعونها الموالمة وفي هذا يقول الظلماوي مخاطباً ابنه كليب:

المواالمة يا كليب عـجل بصبـه
والزق عـالـي يقـود السـحـاب

وبعد أن يشرب الضيف أو الضيوف من الموالمة، تجدد اقهوة ثانية أمامهم في الحال خاصة إذا كانت مشرفة على التسريب، أو كان الضيف صديقاً عزيزاً أو ينوي المكوث فترة، وهذا ما يلمحه المعزب الذكي من تصرفات الضيف، ولا يقل تجديد القهوة في قيمته الاعتبارية عن الوليمة، وبعد تجديد القهوة يشرب المعزب فنجاناً منها قبل ضيوفه يدعى فنجان الكيف أي ا لساقط من الحساب، لأن المغزى منه التأكد أولاً من جودة القهوة، ومقدار كثافتها، وخلوها من أي عيب، وكذلك بعث الطمأنينة- ثانية

في نفوس الضيوف ليتيقنوا من سلامة القهوة، خاصة إذا كان الضيوف غرباء، ولا معرفة سابقة بينهم وبين معزبيهم، والمؤكد عندما يشرب الفنجان الأول قبل ضيوفه، يعبر عن التضحية بنفسه فداء لضيوفه، لاحمال وقوع مادة سامة في الدلال مصادفة، ففي البوادي والأرياف المفتوحة على الطبيعة تكون الأواني- بما فيها الدلال- عرضة في كثير من الأحيا- لسقوط الشحرات والزواحف السامة، وهذا مسلك إنساني نبيل عبر عنه الناس بقولهم: (سلامة الضيوف من بخت المعزب).

وبعد دورة القهوة الأولى تركن الدلة، ويجامل المعزب ضيوفه بعبارات الترحيب والتعارف الأولى العامة، ولا يتطرق إلى اسم الضيف إلا إذا أحب هو أن يذكره، وغالباً ما يعرف انتماء الضيف إلى أي قبيلة، أو من منطقة، أو مدينة، أو قرية من هيئته ولهجته وسماته الجسدية، وبعد عن أحدها معاً، وليس مطالباً بتقديم تفسير لامتناعه ما دام قد شرب الفنجان الأول.■

متابعات

الرحالة الياس الموصلى ..
وأول رحلة إلى أميركا فى القرن السابع عشر

حمدة خميس (*)

يتمتع أدب الرحلة بمميزات هامة تجعل من الجهد المبذول في جمعه وإعادة نشره عملاً ثقافياً وتنويرياً هاما؟ في هذا الزمن الذي بدأ العرب فيه متلقين متفرجين أكثر منهم مستكشفين وبحاثة يطرقون بلا تردد دروب المعرفة برغبة أكيدة وتشوق لمعرفة الآخر الذي يقع خارج تضاريس المكان والمألوف: منها أنه جزء هام من ترثانا الثقافي والحضاري الذي لم يعد له نظير فيما تلا من أزمنة انطفأت فيها شعلة الحضارة العربية المبدعة، وأصيب على أثرها العرب بدهشة أبدية لازمة تجاه الغرب. وانه تعبير عن شغف معرفي اتسمت بها روح العربي في زمن كانت المعرفة فيها غاية تطلب لذاتها، لا تقف دونها صعاب المسافات ووعورة الطرق والأهوال، ذلك إن (أدب الرحلة يقوم أساساً على شغف في خوض مغامرة اكتشاف الذات وموقعها من العالم من خلال استكشاف الآخر وعالمه وقياس بعده وقربه عنا. ودرجات اتفاقه واختلافه، فالرحلة محاولة لارتياد المجهول والعودة بالأخبار عما نجهل وجوده، وفيها إلى النقل تأليف، وإلى الكشف توهم، وإلى العلم عجائب وخرافات فعمل المخيلة في أدب الرحلة لا يقل تأثيراً عن عمل البحث، وحرية الخيال لا تقل أهمية عن دقة الملاحظة والأمانة في التدوين ما دام النسيج الثقافي للمكان والآخر يقرأ من منظور مختلف، وما دامت الثقافة في أفقها الجمالي مزيجاً مما هو واقعي وغرائبي معاً) كما يرى نوري الجراح في مقدمته لكتاب(العاصفة والذهب) الذي يرصد فيه أول رحلة شرقية قام بها الياس الموصلي إلى العالم الجديد (أميركا فيما بعد).

إلا أن لأحياء أدب الرحلة العربي بعداً آخر ذو حساسية خاصة لنا نحن المشرقيون (فإذا كان أدب الرحلة الغربي قد تمكن من تنميط الشرق والشرقيين عبر صور دنيا لهما بواسطة مخيلة جائعة إلى السحري والايروسي والعجائبي فإن أدب الرحلة العربي إلى الغرب والعالم ركز أساساً على تتبع ملامح النهضة العلمية والصناعية وتطور العمران ومظاهر العصرنة ممثلة في التطور الحادث في نمط العيش والبناء والاجتماع والحقوق. فلقد انصرف الرحالة العرب إلى تكحيل عيونهم بصور النهضة الحديثة- لعله هنا يشير إلى

* شاعرة بحرينية

رحلات بداية القرن العشرين وما تركته من آثار الدهشة على العقل العربي الذي حاول أن يبحث فى أسباب تخلفه وتطور الآخر- في تلك المجتمعات مدفوعين غالباً بشغف البحث عن الجديد وبالرغبة العميقة الجارفة لا في الاستكشاف بدافع الفضول المعرفي وحده بل لطلب العلم واستلهام التجارب ومحاولة الأخذ بمعطيات التطور الحديث واقتفاء أثر الآخر للخروج من حالة الشلل الحضاري التي وجد العرب أنفسهم فريسة لها. وفي هذا الأدب قد نجد أحد المصادر الأساسية المؤسسة للنظرة الشرقية المندهشة بالغرب وحضارته، وهي نظرة المتطلع إلى المدنية وحداثتها من موقعه الأدنى على هامش الحضارة الحديثة، المتحسر على ماضيه التليد، والتائق إلى العودة إلى قلب الفاعلية الحضارية) كما يذكر محمد أحمد السويدي في استهلاله لمشروع احياء أدب الرحلة الذي تنهض به دار السويدي للنشر والتوزيع.

نوري لجراح الذي أشرف على تحرير كتاب الذهب والعاصفة وضبط لغتها وتفسير بعض المصطلحات التي كانت قيد التداول في اللهجة العراقية في ذلك الزمن يضيف: إن من بين أسباب البحث والتنقيب في التراث الأدبي للرحالة القدماء، وما دونه المفكرون النهضويون العرب المأخوذون بالغرب وحضارته الحديثة أن نقف على جذور تفكيرنا العربي المنسحق أمام الغرب، وأصول تلك النظرة الدونية نحوه التي سادت في أدبياتنا خلال القرن العشرين، واستحكمت في عقول النخب، بصرف النظر عن مكوناتها الأيديولوجية المتعارضة) ويثمن الكاتب المحرر رحلة إلياس الموصلي إلى أميركا بأنها (أثر فريد من نوعه لكونه تسجيلاً لوقائع أقدم رحلة قام بها رحالة شرقي إلى أميركا في النصف الثاني من القرن السابع عشر. ولأن هذه الرحلة- التي دامت ١٥ سنة (١٦٦٨-١٦٧٣) جاءت في الفترة التي شهدت فيها القارة الأميركية حمى بناء المستوطنات والبحث عن الذهب والفضة وانتشار العبودية ونشاط ديوان التفتيش الكاثوليكي وعمليات التنصير والتعذيب والإبادة التي مارسها الأسبان ضد أبناء القارة الأميركية).

الرحالة إلياس الموصلي

هو إلياس ابن القسيس حنا الموصلي الكلداني من عائلة عمودة، الذي ينتمي إلى أوساط مسيحية خرج منها أمراء الكنيسة حسب رأي الباحث الروسي كراتشكوفسكي. استقرت أسرته في بغداد ولا يعرف بالتحديد تاريخ مولده أو وفاته. غير أن مجرد تفكيره في القيام برحلة إلى أميركا يقف دليلاً على سعة أفقه وإمكانياته التي أشارت إليها ظروف رحلته المقعدة والغريبة، والأهوال التي اجتازها عبر تضاريس ومناخات تلك القارة الشاسعة والوعرة. ورغم أن أهداف الرحلة وأرضاها لا تبدو واضحة إلا أن الباحث الروسي يعتقد أنها ربما كان أحد أغراضها جمع التبرعات للكنيسة. لكن القارىء لمسار

الرحلة سيلاحظ أن ثمة أهداف ذات نزعة تجارية وأخرى معرفية فيها من الاستمتاع والاستكشاف القدر الكبير الذي ينتج عن الزمن الطويل نسبياً الذي استغرقته هذه الرحلة الشيقة.

الرحلة العجيبة

بدأ الموصلي رحلته التي استغرقت خمسة عشر عاماً من بغداد عام ١٦٦٨ باتجاه دمشق ثم اتجه إلى القدس وعاد إلى حلب ومنها إلى ميناء الإسكندرونة ثم أبحر إلى قبرص على ظهر مركب إنجليزي، فزار قبر العازر في مدينة لارنكا وزار جزيرة كريت ثم أبحر متجهاً إلى البندقية التي لم يدخل مينائها إلا بعد مرور سبعين يوماً وهناك أودع قيد الحجر الصحي، ومنها سافر إلى روما ثم غادرها إلى فرنسا فتجول في مدنها وأقام في باريس ثمانية أشهر وقام بأعمال الترجمة لدى الملك لصالح موفد السلطنة العثمانية.

وفي إيطاليا التقى شخصيات كبرى وحمل إلى بلاط الأسباني رسائل من البابا اكليموس التاسع وسلمها إلى ملكة العرش الأسباني. وقد منح تصريحاً يجيز له العبور إلى أميركا. وفي اليوم الثاني عشر من شهر فبراير عام ١٦٨٥ وصل الموصلي إلى قادش حيث يركب سفينة الملكية الأسبانية التي تبحر إلى أميركا كل ثلاث سنوات لتحضر إلى خزينة الملك المال الذي يجنى للعرش من ثروات المستعمرات. وفي طريقه إلى أميركا مر الموصلي بجزر الكناري (الخالدات) وصولاً إلى كاركاس فجزيرة مرجريتا وفنزويلا ثم إلى بنما مروراً بمئات القرى، وتجول في البيرو وغواتيمالا وكولومبيا والتشيلي. وبوليفيا ووصل إلى مناطق خط الاستواء وزار مناجم الذهب والفضة والزئبق في المستعمرات، وفي عودته إلى أوروبا زار المكسيك أو بلاد ينكي دنيا (العالم الجديد) وأميركا الوسطى وتوقف في جزيرة كوبا.

توقف الموصلي في ليما عاصمة البيرو ليدون يومياته ومشاهداته بلغة تجمع بين العامية والفصحى. وجاء في مقدمة يومياته أن (هذا الإقليم الذي قصدنا التكلم عنه ممتد وعريض وهو أكبر من الثلاثة أقاليم الأخرى المعروفة بآسيا وأفريكا (أفريقيا) وأوروبا طولاً وعرضاً. وحول السبب في تسمية هذا الإقليم أميركا الذي يرى أنه اسم مسلوب، يقول الموصلي: وكان في رفقة المكتشفين رجل اسمه ميريكو من إيطاليا من مدينة فلورنسة وكان نوتيا في المركب ذا تدبير وعلم وعقل. فشخص تلك الأرض وهنودها على ورقة (خارطة) وعرضها على ملك أسبانيا فحينئذ سميت تلك الأرض أميركا. والحقيقة كان من الواجب أن تدعى باسم كولومب لأنه كان المبتدىء والمجتهد في هذا الأمر..).

مشاهدات من الرحلة الأوروبية

بعد أيام عند وصوله إلى البندقية التي استغرقت سبعين يوماً من خروجه من

اسكندرونة يذكر الموصلي أنه عندما دخل ميناء البندقية (أخرجونا من المركب وجعلونا في بيت التطهير الذي يسمى نازاريت باللسان الإيطالي، فمكثنا هناك واحداً وأربعين يوماً كالمرسوم.. وذلك عادة في بلاد النصارى خوفاً من الطاعون.. بعد ذلك أعطونا دستوراً أن نخرج من نازاريت. فخرجنا ودخلنا البلدة وبقيت هناك عشرين يوماً متنزهاً وزرت كنائسهم.. والغنى الذي نظرته في كنيسة مارمرقس الإنجيلي هو شيء لا يوصف.. ثم توجهت إلى مدينة رومية العظمى وسكنتها ستة أشهر ومن فلورنسة انحدرت لبلد تسمى ليغورنة وهذا البلد شريف بالعمارات غني بالأموال.

الدهشة التاريخية

إن القارىء لرحلة الموصلي سيلاحظ أن هذا الرحالة لم يرى في بلاد أوروبا سوى الثراء وفخامة العمران في الكنائس والقصور. ولا يزور إلا الملوك والجنرالات وكاردينالات الكنائس والأمراء وكان موضع احتفاء وتكريم أينما حل! ولعلها جذور الدهشة والافتتان الذي سيرثه أبناء المشرق العربي تجاه الغرب، فمن طبائع الإنسان أنه يدهش ويتوق إلى ما يفتقر إليه. ونحن نرى أن هذا الافتقار قائم إلى اليوم.. فعن باريس يقول: بعد أيام خرجت من ليون وسرت إلى مدينة باريس تخت ملك فرنسية. فدخلتها ورحت زرت الملك المنصور لويس فأكرمني ثم زرت أخاه أمير أورليانوس وأهديته سيفاً وقدست له في الكنيسة التي في سرايته فأكرمني زائد الإكرام.. وبقيت أتنزه في هذه البلدة العظيمة التي لا مثيل لها في كل الدنيا بحسنها وعدالة حكمها واستقامة شرعها وزيادة محبة أهاليها للغرباء.. وقد نظرت أمراً يستوجب الذكر وألمح لفعلهم هذه الخيرات والإحسان. وذلك إن عدة نساء عددهن سبع عشر امرأة من الأشراف بعضهن عذارى وبعضهن أرامل تركن كل نقودهن في الشركة المباركة التي تسمى شاريته أعني مجمع الخيرات، الذي أسسوه من القديم. وهذه الأموال مؤمنة عند أناس الربح. وتربح كل عام مليونين. توزع على الفقراء والمحتاجين.

من غرائب الرحلة الأميركية

الرحلة إلى أميركا تبدو أكثر تشويقاً وأحفل بالغرائب ففي جزيرة مرجغريتا التي تشتهر باللؤلؤ البليغ في الكبر والشريف في اللون. كان الغواصون كانوا قد نذروا على أنفسهم أن أول شيء يخرجونه ذلك النهار من اللؤلؤ سيهبونه لكنيسة العذراء، لكنهم حين رأوا اللؤلؤ كبير الحجم وغالي الثمن، ندموا وأجلوا نذرهم لليوم الثاني، وفي اليوم الثاني وجدوا لؤلؤاً أبلغ وأحسن من الأول فطمعوا وأجلوا النذر لليوم الذي يليه وهكذا حين لم يفوا بنذرهم جفت الجزيرة من اللؤلؤ. وجزيرة ترتوكا غير مسكونة لأنها تمتلىء بالسلاحف الكبيرة التي يتصيدها البحارة ويملحونها

زوادة. وفي جبال البيرو يوجد نوع من الحشائش إذا مر بها رجل أبيض ترتفع من الأرض وتمسه فلا يشفى من المرض حتى الموت.. لكنها لا تضر بالهنود العبيد!.. وفي اختلاط بين الوقائع والغرائب يقول: وفي هذا الجبل رأيت أغصاناً ساوية معدلة من غير ورق وفي كل غصن ثلاث جوازات مثل القطن فإذا انفتح جانب الجوزة رأيت داخلها حمامة بيضاء بجناحها ورجليها ومنقارها أحمر وعيونها سود فهذه يسمونها زهرة الروح المقدسة. وفي ميناء سانتا هيلينا يخبرونه عنْ رجل من الهنود الحمر عمره مائة وخمسون سنة حكى له عن جبابرة مدفونين في كغارة كبيرة.. فقصد المغارة فاقتلع ضرساً من أحد الهياكل يبلغ وزنه مائة مثقال! ثم يصف نهراً يستخرج من رمله الذهب.. وفي بلد كيتو يصف حادثة تشير إلى مقاومة الهنود الحمر للمستعمرين الأسبان دون أن يقصد ذلك بالطبع فهو يصف ما يرى وما يسمع بعقل محايد إيمان بمفاهيم سائدة ومن هنا تأتي أهمية رحلة الموصلي تاريخياً. كما تغمض الغاية من ترحله الطويل ذلك وتمتلىء اليوميات بالتشويق والطرائف، فأميركا أرض الذهب والزئبق والفضة والتجارة في كل أنواعها والمقصورة على الأسبان فقط إذ لا يسمح لغيرهم ارتيادها إلا بأمر من الملك. وهي أرض اللصوص وقطاع الطرق وتجارة الرقيق والاستعباد وإبادة سكانها من الهنود، واستعبادهم كرقيق.

القيمة التاريخية للرحلة

يؤكد الباحث الروسي كراتشكوفسكي صحة المعلومات الجغرافية التي ترد في اليوميات الموصلي، إذ يمكن التثبت من أسماء المواضع التي يوردها دون عناء كبير وهذا ما جعل المحرر يورد أسماء المدن بالأحرف اللاتينية كما هي معرفة في الوقت الحاضر- ويقدم مادة لا بأس بها عن أحوال ذلك العصر، وهو في وصفه للحياة الاجتماعية وأسلوب المعيشة لا يقتصر على الطبقات العليا للسكان الأسبان وحدهم بل يمس السكان المحليين من الهنود الذين لا تختلف نظرة المؤلف إليهم بطبيعة الحال عن نظرة العصر والوسط الذي عاش فيه. وهو يشارك هذا الوسط معتقداته فيجدون قصصاً يمكن أن تجد لها مثيلاً في المصادر الأسبانية والتي لا تعدو أن تكون من صنع مخيلة العصور الوسطى كما أثبت البحث العلمي الحديث. ويضيف إلى مزايا كتابه سلاسة الأسلوب وسهولته وخلوه من التنميق. ويعتبر الباحث رحلة الموصلي أثراً جغرافياً يتميز بالطرافة من عدة نواح. تنتهي يوميات الرحلة الموصلية بعودته إلى روما حيث يبقى إلى آخر سن فى حياته التي لا توجد إلا معلومات طفيفة عنها كما يذكر الباحث.

يبقى أن مشروع إحياء أدب الرحلة العربي، سوف يلقي ضوءاً على عتمة التاريخ العربي في مجال الاكتشاف الجغرافي وقدرة العرب الأوائل على المغامرة والكشف وشغف

المعرفة وارتياد العالم قبل الغرب الذي ترجع إليه فضل كل معرفة واكتشاف! وربما نحتاج بعد هذه السلسلة التي أشار السويدي في استهلاله أنها ستبلغ المائة كتاب أن ندخل هذا الأدب الرائد العظيم إلى مناهجنا الدراسية، على الأقل من أجل تثبيت جذور الهوية المعرفية والعلمية العربية. فلربما تأتي أجيال أقل إحساساً بالدهشة والدونية تجاه أميركا والغرب. ■

متابعات

ثنائية الموت عند السياب

قصائد من (المعبد الغريق) نموذجاً

محمد مصطفى حسين (*)

يلحظ المتتبع لشعر السياب عالماً يصعب تلمس مفاتيحه دون معاودة قراءة ذلك الشعر مرات ومرات، عالماً زاخراً بالرؤى والمتناقضات والحب والموت والألم، إنه كون ممتد كروح السياب التي تبدو أسيانة حيناً، حالمة أحياناً، متبرمة في أحيان أخرى.. وفي قصائد (المعبد الغريق) نقف أمام ثنائية الموت والحب رموز تلك الثنائية تتمثل في:

١- رمزية الحب/ شباك وفيقة/ حدائق وفيقة.

٢- رمزية الموت/ أمام باب الله- دار جدي- لأني غريب.

فالموت الذي أغرق الحب وأتى على كل شيء لدى السياب/ الحبيبة وبويب وجيكور/ حاضر في معظم قصائده ولكثرة ما هجس به اشتاق إليه حتى أخذ يقول:

(أريد أن أموت يا إله)

وتمثل وفيقة العالم كله، العالم الذي توحد فيه كل شيء والسياب هو ذلك الطائر الغريب الذي حط على شباك وفيقة وسرح في حدائقها:

العالم يفتح شباكه
من ذاك الشباك الأزرق،
يتوحد، يجعل أشواكه
أزهاراً في دعة تعبق.

وفي شباك وفيقة لا يبقى ألم ولا تبقى متناقضات يهفو إليه الشاعر ويود لو يحضنه ويغيب فيه رؤى وأحلاماً تبدد وحشته وألمه، يود لو يلقي نفسه لديها ويحدق في ناظريها فيرى فيها نائيات الغيوب ولكن هيهات:

كأني طائر بحر غريب
طوى البحر عند المغيب
وطاف بشباكك الأزرق
ولو كان ما بينن محض باب
لألقيت نفسي لديك
وحدقت في ناظريك

هاتان العينان اللتان استحالتا حفرتين تسخران من العالم، تنبعثان من خلال الموت، تلوحان للقادم. وأرى السياب هنا يريد استحضار وفيقة، يريدها أن تبعث من جديد، ينقر أبواب العدم عسى أن يرجع ذلك الصوت وتدب فيه الحياة، ومرة أخرى يتبدد حلم الشاعر:

تمثلت عينيك يا حفرتين

---

* شاعر وكاتب سوري.

تطلان سخراً على العالم
على ضفة الموت وبوابتين
تلوحان للقادم
وهيهات أن ترجعي من سفار
وهل ميت من سفار يعود؟!

ولكنه يتمثل وفيقة مرة أخرى في عالم الأموات حية تزرع الحقول هناك عندها صبح ومساء وفيقة الحلم المحايث للسياب، الحلم الحي، الحلم الذي لم يمت وكأن أبواب العدم ضباب رقيق يتمثل فيه الراحلون حياة تضج بكل شيىء وتخلو من الموت:

لوفيقة في ظلام العالم السفلي
حقل فيه يزرع الموت حديقه
يلتقي فيها صبح وليل وخيال
وحقيقة

إذن وفيقة لم تمت ولن تموت، إنها تزرع الحدائق والحقول والرؤى وتملأ العالم السفلي خيالاً وحقيقة، هذه هي وفيقة التي أخذها الموت لتصبح خالدة كما يرى السياب صورتها ويزور حقلها الأموات كل يوم، إنها نور ذلك العالم السفلي المظلم، انها الوهج الذي اتصل بالأبدية فصار أكثر اتقاداً وأكثر عطاءً، وأكثر نوراً. وفي الجانب الآخر وهو الموت أو الفناء الذي يصارع الحياة فيصرعها يحاول السياب رسم صورة ذلك المارد (الموت) من جديد من خلال قصيدة/ دار جدي/ هذه الدار التي كانت في يوم من الأيام تنبض بالحياة والان.. لا أحد؟

ترد جرار ذلك البيت على السياب، الجرار التي جف ماؤها ولم تنضح غير الغبار والصمت!!

وباب جدي موصد وبيته انتظار
وأطرق الباب فمن يجيب.. يفتح؟
تجيبني الجرار جف ماؤها
فليست تنضح.....
غير أنها تذر ذر الغبار
مطفأة هي الشموس والنجوم....
أم بكيت ساكنيه
أم أنني رأيت في خرابك الفناء
أهكذا السون تذهب
أهكذا الحياة تنضب
أحس أنني أذوب/ أتعب
أموت كالشجر

ومرة أخرى تتبدى صورة العدم مكشرة لا تغيب عن روح الشاعر مهما حاول أن يبددها ويرسم جدران العدم الذي تراءى مخرباً كل شيء وعابثاً بكل شيء الأحلام والعصافير والشجر ووفيقة وبيت الجد والنجوم والشموس المطفأة.

يطل الموت ساخراً من كل شيء لدى السياب- فلا جيكور تحلم ولا بويب يجري ولا وفيقة على شباكها من جديد ولا دار الجد تنبض فيها الحياة، يتحسس الحياة في دار جده يستنطقها عن الغائبين ولكنه لا يرى غير الجرار التي (تذرذر) الغبار وفي كلمة- تذر ذر الغبار- عبثية محزنة وكأن الحياة استحالت في ذلك البيت إلى غبار.. وهم. مجرد غبار على وقع حزين ليس فيه صوت

ولا تبدو من خلاله أية حقيقة؟

حياة ليس فيها إيقاع أشبه ما تكون بالغبار، إنه الألم الذي جعل السياب يموت كالشجر، الأغصان جفت والشموس انطفأت والجرار لم يعد فيها ماء، تسخر من الشاربين كما يسخر العدم من الحياة، ونلحظ هنا الفقد والبحث عن احتفالية الحياة التي تحولت إلى سراب لا يوهم حتى بالماء.

وقصيدة السياب (لأني غريب) تلمس فيها غربة كونية، فهو ليس غريباً عن العراق فقط بل هو غريب في الكون، حيث جف كل شيء حوله وبدا كأنه يعبر مدى هذا الكون إلى عالم من ردى:

لأني غريب
لأن العراق الحبيب
بعيد وأني هنا في اشتياق
إليه، إليها.. أنادي عراق
أحس بأني عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندائي؛
وإما هززت الغصون
فما يتساقط غير الردى
حجار
حجار وما من ثمار
وحتى العيون حجار
حتى الهواء الرطب
حجار ينديه بعض الدم
حجار ندائي، وصخر فمي
ورجلاي ريح تجوب القفار

هذا هو الجفاف الذي يعانيه الشاعر ولا أحد يجيب نداءاته، فالأشجار التي يهزها لا تسقط الثمر ولكنها تسقط الحجارة، والعيون التي حوله حجارة أيضاً وفمه صخرة....

هذه رائحة الموت الذي حاول السياب جاهداً أن ينتصر عليه بالحب.

وبعد قليل راح السياب يتودد للموت بعد أن تحجر حوله كل شيء (الهواء- العيون- الثمار) هذه الفسحة من الجمال بدأت تذوي وتنذر بالقادم الذي لا بد منه، ولكن لو تساءلنا ما مصادر الكآبة عند السياب فإننا نجد حساسية الشاعر أولاً ثم الظروف والنكبات التي مر بها السياب وقراءاته لشعراء الغرب يضاف إلى ذلك مرضه، كل ذلك خلق الكآبة عند السياب، فبدا السياب غريباً غربة الشعراء أولاء وغربة الإنسان ثانياً في هذه الأرض فإذا به في أمداء المطلق أناشيد وجد ما زلنا ندهش بثرائها إلى الآن.

ومن جديد يعاود السياب حنينه إلى ذلك المطلق والوقوف بين يديه ناثراً كل أوجاعه من خلال قصيدة (أمام باب الله) طارحاً أسئلة ملحة حيث ذلك المطلق يستمع لكل صغيرة وكبيرة في الكون ألا يمكن أن يسمع لصوت السياب ويصغي إلى ندائه في الرحيل:

منطرحاً أمام بابك الكبير
أصرخ في الظلم أستجير
يا راعي النمال في الرمال
وسامع الحصاة في قرارة الغدير
أصيح كالرعود في مغاور الجبال
كآهة الهجير.

يستيقظ في روح السياب ذلك الذي يحسبه نائياً وهو غارق فيه يسمع همسه كما يسمع الحصاة في الغدير، يقف أمامه بألمه وفقده متسائلاً عن سبب ذلك الألم والغياب الذي بدد كل شيء في حياة السياب، يقف يصرخ كالرعود في مغاور الجبال يريد أن يوقظ كل شيء في الكون ليسمع ألمه ويصغي إلى أنينه وتطلق روحه حمماً كآهة الهجير ها هو السياب هنا غارق في النار، يخرج من بين ألسنة اللهب مناشداً:

أود لو أنام في حماك
دثاري الآثام والخطايا
ومهدي اختلاجة البغايا
تأنف أن تمسني يداك
أود لو أراك... من يراك
أسعى إلى سدتك الكبيرة
في موكب الخطاة والمعذبين
منطرحاً أصيح:
أريد أن أموت يا إله

بلغ السياب هنا من الألم نهايته يريد أن يوقف الحياة لأنها كلما تقدمت إلى الأمام ازداد ألمه مظهراً توسله إذ تأنف يداك أن تمسه.... هأنذا بين يديك مع مواكب المعذبين ورغبة جامحة بالفناء في هذا المطلق، وانكسار مؤلم بعدم القدرة على المتابعة لشيء اسمه الحياة، الحياة التي لم يذق فيها السياب غير اللوعة والفقد والمبهمات، مبهمات الفقد والغياب المستبد، يبحث هنا عن حضور ذلك المطلق عساه يزيح شيئاً من أوجاعه في سرمديته التي تتسع لألم السياب كما أنها تتسع لكل شيء بعد أن تحول السياب إلى رماد لكثرة وقوفه أمام مذابح الحياة، هذا هو الصوت الإنساني بعمومه الألم والبحث عن بديل لهذا الألم ويرى السياب البديل في ذلك المطلق يكفكف دموعه ويمدد روحه يداً حانية يداً ليس فيها متناقضات ليس فيها فقد ولوعة وغياب، هناك حيث تتوحد وفيقة وبويب وجيكور والسياب معاً.■

فنون تشكيلية

علي طالب :
الغربة والاغتراب قدر اللوحة

د . أسعد عرابي *

لعل واحدة من أبرز ذخائر مجموعة الشيخ حسن آل ثانى للفن العربى المعاصر فى الدوحة هى لوحة ثلاثية للفنان العراقى على طالب، تستضيف الأيادى لوناً أخضراً خاصاً لاينسي، مثله مثل رؤوس الأضحيات والشهادات، استحضرت مع مطالعتها أعماله المهجرية الأخيرة، طازجة مثل الجرح الساخن ، يغلب عليها القياس التربيعى، نذر إحداها إلى المرحوم آرداشى كاكافيان، ونذر العديد منها إلى خصوبة عشتروت، المرأة الطالعة من حزن سومر وأكاد وآشور وبابل وسيراميك العباسيين والكاظمية.

تتميز ملحمته الوجودية كما هى دائماً بهذا الطابع الأسطورى يلمّح له ضياء العزاوى فى مقدمة معرض عام ١٩٧٦ معتبراً لوحته مكاشفة لعلاقة «الإنسان بأساطيره الحاضرة» ويرسّخ ماكتبه بعد ذلك سهيل نادر هذا الإلتباس بين الملحمة والأسطورة متحدثاً عن : «تحول الرجل إلى هشيم لم يبق منه غير الرأى، ويندفع جسد إمرأة عارٍ بلا رأس» ،

* فنان وناقد تشكيلى عربي مقيم فى باريس.

على طالب مثله مثل زكريا تامر ، يرسم رأسه الذاتى وما يدور فى مدن رأسه، واليوم يرسم امرأة ذاته ومايدور فى خلد أنثاه.

تشبه رؤوسه تبصيمة اليد الإحتضارية التى خلفتها قنبلة «هيروشيما» . يرتجف المثالان برعشة الموت، تتطابق هذه الصورة مع منازعات الملامح الإنسانية فى لوحته وهى تخرج من تفتت أشلاءها النارية.

تطابق أعمال على طالب ما يعتلج فى روحه من إنكسار وقلق قدرى لا مرد له، يرسم وجهه فى اللوحة : الوجه المكابر الصابر الذى يقع بين المحارب والأضحية.

تنحاز أعماله إلى الملحمة الوجودية الإنسانية، رديفة الإلتزام التعبيرى المأسوى الخاص بالمحترف المحلّى. معتبراً الفراغ التشكيلى حيّزاً مشهدياً لكواليس المرأة، يؤطر الهيئة الإنسانية بمساحات شبحية محايدة مؤكداً حضور الأول فى ذروة. تتشظّى الأعضاء البشرية سليلة عنف الواقع اليومى ، وتنشطر الوجوه بحيث تصنع التكوين العام فى هيأة متأرجحة بين التصريح والإلماح.

يتحول الحداد فى لوحته إلى غبطة تخيليّة

توازى فرح الحياة فى لحظات الذبح، تتأرجح هذه التجربة التشكيلية الوجودية إلى وجود وعدم، تفرّح ونشوة ، صحو وسكر، تنعكس هذه الثنائيات على علاقة الفراغ بالإمتلاء، وما بينهما من برازخ لونية رهيفة، كما تتطلب هذه الإنكسارات المأزوقة مواداً نابية، وملصقات متعددة الإيحاء تتجاوز غرابتها مباغتات الملصقات «السورياليّة» إلى إلتباسات «التعبيرية المحدثة».

تتسم مناخاته بالمشهدية المسرحية، والتى تجرى فى حيّز لا علاقة له بمواصفات الواقع، وإنما بامتداد نسفه فى مساحة الحلم والوعى.

تحافظ التكوينات على ما درج من إستعادته من التصوّر «الميثولوجى» للعالم الرافدى، يقسم اللوحة إلى «عالم علوى» رحب الإضاءة و«عالم سفلى» يعوم ببترول الدياجير والعتم، وبحيث تتأرجح الكينونة البشرية بين سعيها للنهوض وإستسلامها لشدق المساحة السوداء.

يتوضّع على الأسود أسود أشد سواداً يخنق آخر ومضات الفجر فلا يقود الليل إلا إلى ليل آخر.

تقوم زهرة الزنبق المشتعلة بالضوء الأصفر مع ما بقى من أشد عشتار فى مساحة العتم.

تمعن لوحة على فى تلفيزها وإجبار المتذوق أن يدفع ضريبة عبوره إلى غوامضها ، ينطبق هذا حتى على ناقد بمستوى جبرا إبراهيم جبرا، فبعد أن غاب ذكر على ولوحته عن كتابه المعروف عن «الفن المعاصر العراقى» يستدرك هذا السهو فى منتصف الثمانينات كاتباً عن أصالته مايلى :

أن لوحاته «محاولات متكرّره لقول ما يكاد يستحيل قوله (...) كل عمل لا تستنفد معانيه مهما أطلنا الوقوف أمامه (...) تعامل بارع مع تجربة تلح على النفس بنقائضها، وتتملص منها لكى تعود فتلح وتتملص من جديد، تاركة كل مرة أثرها بشكل ما على القماشة وفى الذاكرة».

تدين أصالة هذا الفنان التى لم تخبو منذ الستينات إفلاس الموجات العابرة، هى التى تعوم على سطح شهادة الزمان والمكان، لاتتجاوز فى واقعها حالات من الإختلاس (المقصود وغير المقصود) من أشباح صور الكراسات الاستهلاكية، أو النماذج المنسقة من صالات عروض الدرجة الثالثة، وفى غفلة مستديمة من النقد المحلى ، وفى الوقت الذى يتشبّث فيه (مثل توأمه ضياء العزاوى) بنسيج ثقافته نشهد عصر الهرولة المهووسة خلف «العولمة الإبداعية» على غرار كاظم الساهر وجبر علوان، موسيقى ولوحات بدون وطن أو ذاكرة أو طعم أو نكهة، يحمل أريج محسناتها الصناعية صمت القبور.

لعله ولهذا السبب فإن على يؤثر البعد عن النجومية الإعلامية المضلّة ولا يتفيؤ إلا بظل لوحته.

تثابر تعبيريته الرؤيوية تضرب أقدامها الأسلوبية الراسخة فى خرائط ما بعد الحداثة ،

وتذبل بالمقابل أمجاد التعبيرية الملتزمة التى أكل الدهر على تشنجاتها وشرب، بعضها هاجر إلى نمطية «التجريد الغنائى» مثل المستجير من الرمضاء بالنار، سألته قبل سفره عن محطة غربته الجديدة أجابنى :
«أللامكان» واستطرد عاتباً على المكان الأول : «أخذ زماننا وسرق كل بهجة يومية وكل أمل فى الغد .. الكل مدفوع بخيبة الأمل نحو إتخاذ قرارات لم نكن نفكر فيها» .

يقصد قرار خروجه عن مكان ولادته الأولى فى بصرة عام ١٩٤٤ ومكان سيرته التشكيلية فى بغداد الدراسة والتدريس ثم فى عام ١٩٦٥ تأسيس «جماعة المجددين» والشراكة فى معارضهم عاماً بعد عام، إرتشف على لفافة التبغ حتى الثمالة، إبتلع خدرها وحريقها وهو يتابع : «أنا فى أشدّ الحاجة إلى التفرغ للوحة، وأكثر من أى وقت مضى»

لعل عزاءه الوحيد فى اللامكان هو إدمانه لإجتراع مرارة اللوحة .

لحسن الحظ أن البحرين هو البلد الذى يخفق عنه عناء الغربة وشدّة الترحال، يعرض فى صالاته (الرواق غالباً) ثم ينكمش فى منفاه بانتظار إطلالة أخرى. هذه المرة ، كانت ضمن المعرض الدائم لمجموعة ومتحف الشيخ حسن آل ثانى فى الدوحة. ■